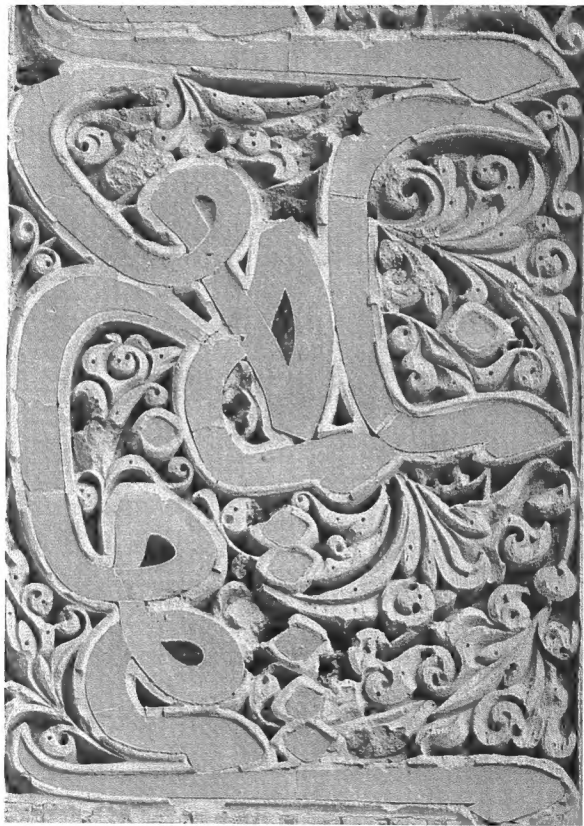


اصفهان . مسجد الجامي . جزء مفصل من بناء القصر



اشترجیان  
مسجد الجلی



الفهرست

- ٤ هنز يتر درايتسل، الوحدة كشكلية سوسيولوجية  
H. P. Dreitzel, Einsamkeit als soziologisches Problem
- ٢٧ من الشعر العربي الحديث  
Moderne arabische Liebeslyrik
- ٣٤ جيرولد انجهوير، اللغة كأداة لنقل المعلومات  
Gerold Ungeheuer, Sprache als Informationsträger
- ٤٠ هنز يورجن هرينجر، اللغة كوسيلة للتدليس  
Hans-Jürgen Heringer, Sprache als Mittel der Manipulation
- ٤٨ احمد عبده، مناظر العرس في مسرحيات برخت  
Ahmad Abduh, Die Hochzeitsszenen in Brechts Stücken
- ٥٣ برتولد برخت، «الزواج الطائري»، من مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»  
Bertolt Brecht, Aus dem „Kaukasischen Kreidekreis“: Die Nottrauung

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعرفته في إعداد هذا العدد:

ترجمات: Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Magdi Yousef, Bochum; Salah ad-Din Mawawi, Bern

دار النشر: F. Bruckmann Verlag, Abhofach, D-8000 München 20, Bundesrepublik Deutschland

# FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

- ٦٠ هلدجارد اورنر ، الظل وخیال الظل  
Hildegard Urner, Der Schatten und das Schattenspiel
- ٧١ ابراهيم اصلان ، افتتاحية . قصة  
Ibrahim Aslan, Ein Vorspiel. Erzählung
- ٧٧ فنون قرية الحوانية ، بقلم جاك بول دورياك  
P. Dauriac, Das Kunsthandwerk von Harraniya
- ٨٥ النظرية الموسيقية بدأت في سومر ، بقلم صاموئيل ن. كرامر  
S. N. Kramer, Die Musiktheorie begann in Sumer
- ٨٩ كريستينا بوسته ، قصائد تركية  
Christine Busta, Türkische Gedichte

## صور الغلاف

الصفحة الأولى: هيريت هوتكه (من مواليد عام ١٩٢٢ . هسن) ، الزهرة الغامضة . التنقيذ القني: اولشان ، المانيا الاتحادية  
الصفحة الأخيرة: فلوريد برولين (من مواليد عام ١٩١٢ . فرايبورج) ، تفاصيل نافذة ، فستاليا ، المانيا الاتحادية . التنقيذ القني: ر . شيرليش ،  
فرايبورج . حقوق النشر : هانز شليجر ، اوبسبورج ١٩٧٥ .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقَّتًا مرتين في السنة - الاشتراك : ١٢ مارك ألماني غربي . - النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني ؛ ممن الاشتراك  
الخفض القليلة : ٧٥٠ مارك ألماني . - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير : aus der Redaktion: Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

# الوحدة كمشكلة سوسولوجية

«كثيرا ما يكون الإنسان وحيدا، حيث لا يكون وحده،  
وقد يحس إذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس»  
(ب. درايتسل)

فليس من الضروري ان يعاني الانسان اذا ابتعد عن الناس، ف بجانب آلام الوحدة نجد الرغبة في الوحدة والانفراد، وقد يأخذ الانسان نفسه بالوحدة وهو بين الناس، وقد يسمى إليها عن طريق الانفراد.

## اصداء اللفظ

ما زالت لفظ «الوحدة» في اللغة الألمانية اصداء إيجابية، تعود الى التراث. وقد اثبت ريتشارد هوفشتتر التفاوت في مفهوم «الوحدة» بين المجتمع الأمريكي والمجتمع الألماني. ففي المجتمع الأمريكي تعلق بلفظ «الوحدة» loneliness شينات سلبية أكثر مما تعلق به في المجتمع الألماني.

ففي الألمانية يؤثر على مضمون لفظ «الوحدة» Ein-samkeit الاعلاء البورجوازي من شأن القدرة الانتاجية «الفرد»، وهو ما تعبر عنه مقولة «العبقرية» والتصور العام بضرورة العزلة للانتاج الفني والفكري، وما زال مضمون اللفظ في الألمانية يحمل آثار النزعة الرومانتيكية نحو الوحدة كوسيلة للتغلب على الذاتية الاجتماعية soziale Identität وتحقيق التوافق بين الذات والطبيعة.

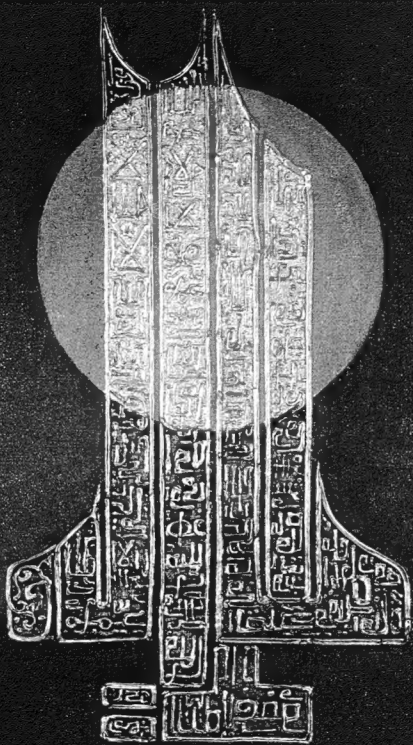
ونلمس هنا وظيفة «التهم» Ironie في الحركة الرومانتيكية المبكرة، ففي التهم يتحرر الفنان الرومانتيكي من الروابط التي تغل عتقه ويتأمل عملية التحرر ذاتها، وبصير الارتباط الديالكتيكي بين الشعور بالذات وبين المجتمع من

الادعاء ان الوحدة مشكلة سوسولوجية يبدو غريبا عند الوهلة الأولى. أليس موضوع علم الاجتماع هو المجتمع، لا الانسان الفرد! أليس موضوعه علاقات الناس بعضهم ببعض، ونظام التعامل بينهم، العام والخاص! من هذا المنظور لا نستطيع تعريف «الوحدة» سوى بالسلب، بمعنى غياب الروابط والصلات التي تربط الإنسان بغيره من الناس، أي كحالة من العزلة. ولكن هذا الانطباع الأولي خادع، إذ تكفي ملاحظتان بسيطتان ليبيان ان «الوحدة» أكثر من مجرد مشكلة سوسولوجية بالمعنى السالب: أولا الملاحظة المألوفة، وهي أن «الوحدة» لا تتساوى مع وجود الانسان وحيدا. فليس كل من انفرد بنفسه يستشعر الوحدة، وعلى العكس من ذلك نرى شعور الوحدة براودنا ونحن بين الناس. وكل منا يعرف شعور الوحدة بين جماهير الناس في المدن الكبرى، ويعرف كذلك الرغبة في الانخراط بمجھولا بين الجماهير في الطرقات. ولا يختلف الأمر في حالة الجماعة الصغرى، فقد يشعر المرء بالوحدة بين جمع صغير من المدعوين، لا تربطه بهم رابطة وثيقة، وليس بينه وبينهم إلا تلك الصلات السطحية العابرة. وقد يساعد المرء بينه وبين الناس، فينطوي على نفسه أو يأخذ منهم موقف الغريب أو المتأمل.

فكثيرا ما يكون الإنسان وحيدا، حيث لا يكون وحده، وقد يحس اذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس. هذه الملاحظة الأولى تشير ضمنا الى الملاحظة الثانية:



يوسف صيدا ، كتابة عربية ،  
لعون سنة . تصوير ليزلوتيه فينسل ، هن



في مجتمعه والتي يسعى اليها لذلك في «الوحدة» بين احضان الطبيعة.

### الحبرة والمضروب

الغموض العالق بلفظ «الوحدة» هو اذا من نتاج خبرة يعينها في المجتمع ومع الطبيعة. وطالما بدت المؤسسات الدينية متماسكة وذات كيان راسخ في المجتمع، كان معنى الوحدة ليس سوى تعريض النفس للمخاطر والاهوال. في العصور القديمة كان النفي الى الجزر المهجورة - ذلك الاشتياق الخفي للمتعبين من الحضارة في ايامنا - عقوبة غيفة ومروعة. وحتى النسيان ما كان سعيهم الى الوحدة إلا بهدف تعريض انفسهم لضروب من الاهوال والشكوك لاختبار ما عندهم من يقين وإيمان. ومع الاعتراف بالدور الهام الذي علقته الرهينة على الوحدة والانفراد، فحتى عصر النهضة كان الانفراد في الطبيعة لا يعني سوى التعرض دون سند للاخطار. ولم يتغير هذا الحال إلا ابدا الحركة العلمانية، وانتهار مضامين المؤسسات الدينية تدريجيا، وهو ما ادى الى اعادة تقييم الفرد والطبيعة. صارت الطبيعة من جانب شيئا يخضع للترويض والسيطرة، وبالتالي مجالا يعالجه الانسان بوسائل التكنولوجيا. ومن ناحية أخرى اضعفت على الطبيعة بالتدرج قيم جمالية، وصارت مجالا لخبرة الفردية. وهو ما تدينه بوضوح من بدايات فن تصوير الطبيعة، وما نشاهده في ذروته ممثلا في شخصية «الرجل الذي لا يصلح لشيء» Der Taugenichts الذي يدير ظهره للمجتمع في ادب وحجم، ويعمل عصاه ويثارت، ليضرب في الأرض والطبيعة بلا غاية. فيقتدم العلمانية نشأت أولا تلك الحساسية الخاصة بالطبيعة التي اضعفت على مفهوم الوحدة جانبه الايجابي. ولم يأت هذا التطور بين يوم وليلة وإنما كان عملية طويلة بطيئة. على ان المثالية والقصداسة اللتين اضعفتا بالتدرج على الطبيعة سرعان ما قعدتا أسبابهما باختلال مبدأ الانجاز الفردي مكانته الهامة في المجتمع البورجوازي. - كذلك غير تحول مجتمع الانجاز البورجوازي الى المجتمع

موضوعات الادب. فعنى «التبكم» من الناحية السوسيولوجية هو الابتعاد عن عمد عن الدور الاجتماعي social role، أي عن الدور الذي يربط به المجتمع الفرد ويحدده به، ومراجعة الفرد للدور والموقف الذي يحدد نفسه فيه داخل الاطار الاجتماعي. فني «التبكم» يعبر الفرد عن وعيه بأنه يمثل لدور وكأنه احد صفوف مسرحية، وإن سلوكه مرتبط بالموقف الاجتماعي القائم ويحدد به، وإنه خارج هذا الاطار فخص آخر، يختلف في سلوكه وقدراته. ونلاحظ في مراحل الرومانتيكية المتأخرة تراجع ذلك الاحساس بارتباط تكون الشخصية الفردية بالمجتمع، ونرى الظهور الى الطبيعة وقد صار هروبا من المجتمع. وتصور هذا التحول تصويرا تخطيطيا لوحة كاسبر دافيد فريدرش «راهب على البحر» Der Mönch am Meer، فهي تعبر عن الهجرة والخروج من المجتمع المتحول الى التصنيع، وعن الاشتياق الديني للكاذب الى العزلة والانصراف في الطبيعة. فالرومانتيكية المتأخرة باعلانها واحترافها «بالوحدة» تد على انحلال الروابط الاسرية والعضوية في المدن الصغرى وفي الريف، وتعني نفسها بذلك من مشقة تكوين الهوية وتنمية الذات - Identitätsbildung في اطار المجتمع المتغير.

لا يعدل المجتمع الأمريكي الاحساس الوجداني بقيمة التلاقي على انفراد مع الطبيعة، كما تعبر عنه هذه الايام بعض جماعات الميزر الجواله، ولكن التلاقي على انفراد مع الطبيعة يعني قبل كل شيء في نظر الأمريكي مواجهة الطبيعة، معناه مواجهة التحدي وإثبات كفاية الفرد في صراعه مع الطبيعة الوعرة التي ما زالت تغطي مساحات شاسعة من الارض، معناه التغلب على الطبيعة بوسائل التكنولوجيا. فتعبر مساحات الفضاء المرآمي في غرب امريكا كان كفاحا مريرا لا ينقطع ضد عوامل الطبيعة القاسية، ولم يكن من مندوحة فيه عن التعاون البرجائي المستمر، ورغم ذلك فكثيرا ما وجد الفرد نفسه في هذا الصراع دون معين، يواجه التحدي وحده.

هكذا كانت اللفظ «وحيد» lonely في الامريكية تلك اللوحة العنوانية الصراعية، فهو يعني غياب الامان والمساندة اكثر مما يعني الاشتياق الى البراءة والتقواء والحاجة الى العراء، تلك الاشياء التي يفقدها الاوروبي

تعبّر عنه منذ قرون الحداثي والمنزهات العامة، وقد اخذ منذ زمن طريقة - في صورته البورجوازية الصغيرة - الى المنازل في شكل أصص الزهور. ولكن الحفاظ على بعض عناصر الحضارة البورجوازية في اطار المجتمع الصناعي لا يحدّدنا عن طبيعة التغير الحاصل. فمن من الناس يسمى اليوم حقيقة لاختيار ذاته في الوحدة بين ربوع الطبيعة؟ وأى انسان يسمى اليوم الى الطبيعة باحثاً عن الوجد والنشوة الدينية؟ فالوحدة تفقد جانبها الايجابي بمقدار ما يجد الانسان نفسه بين جدران منزله وحيداً، بمقدار ما تلازم الانسان الوحدة دين ان يسمى اليها. قد عادت الوحدة في المجتمع الحديث الى ما كانت عليه قديماً: صارت ألماً مضاعفاً، ومعاناة شديدة من الغربة عن الآخرين، وأخيراً من غربة الانسان عن نفسه.

### الوحدة من منظور علم الاجتماع

ما من شك في ان هذه المعاناة تطعج حياة الكثيرين في المجتمع الحاضر بظواهرها. على اننا لا نعرف بالضبط الى اى مدى يعاني الناس من الوحدة، فعلم الاجتماع لم يتم حتى الآن إلا فيما ندر بما يستشعره الناس من الآم ذاتية في المجتمع، كما ان دراسة وتحليل النقص في علاقات الاتصال بين الناس ليس من اليسر بمكان. ومع ذلك فدراسة الاسباب الاجتماعية للوحدة قد تلتقي بعض الضوء على المجموعات التي تعاني أكثر من غيرها من الوحدة. ويمكن ان نصف الوحدة من الناحية السوسولوجية بأنها **لفقدان الصلة مع «المجموعة المرجع»** reference group/Bezugsgruppe، أي الجماعة التي تستمد منها معاييرها ونسّرتد بها في سلوكها، والتي تمنحنا فرصة تمثل اساليب التعامل فيها، والتي نشعر فيها بقيمة وجودنا. ويمكن ان نميز بين حالات اربع لفقدان الصلة، اسمها كالتالي: **الحيف في بيئة الاصل** (أي النقص في البيئة التي يولد فيها الفرد ويشب) Unterprivilegierung، **الفرقة** im Herkunftsmilieu، **الوصم** (بوصفة عار أو عيب) Stigmatisierung،

الاستهلاكي الحديث بدوره من علاقة مبدأ الانجاز بالطبيعة، إذ اصبح الانجاز في علاقة الانسان بالطبيعة غاية في حد ذاته. فلقاء الانسان اليوم مع الطبيعة الطليقة يتم امام جهور من المتفرجين في صورة تنافس رياضي. فلا نستطيع الحديث عن افراد الانسان مع الطبيعة، إذ نتابع متسلقي الجبال على شاشة التلفزيون أو نتتبع على صفحات الجرائد رحلة رجل يحير مفرداً حول العالم. وحاسنا لهذا الانجاز الفردي لا يعود الى تشوقنا الى اثبات ذاتنا عن طريق التنخص، بقدر ما يعود الى ادراكنا باستحالة تشكيل عالمنا المحيط والتغلب على صعوباته بمفردين. في الواقع ان رجال القضاء هم ابطال العصر، ولكن حتى رجال القضاء في انفرادهم التام وفي وحشهم الكاملة في فضاء الطبيعة، لا يقضون دقيقة واحدة على انفراد، فهم يؤدون ادواراً محددة غاية التحديد في اطار مشروع تكنولوجي جماعي، ولعمليات الاتصال في هذا المشروع وظيفة جوهرية يتوقف عليها النجاح والفشل. فرجل القضاء لايتيح لنا فرصة ما لنسقط عليه مشاعرنا، أو لاشباع تطلعاتنا الى اثبات ذاتنا، ولا يمكن ان يكون موضوعاً لارضاء حاجتنا الى التشخيص - Identifikation - (اي التوحد معه بوجودنا)، لان انجازه ليس انجاز فرد، وانما شرطه الخضوع التام لجهاز تكنولوجي. فابطال عالمنا الحاضر قد بطلت بطولتهم، ومقولة «الطل» قد مضى عليها الدهر من منظور تاريخ الفكر يعتبر التقييم الايجابي «للوحدة» مقابلاً لعملية التحول العلماني - Säkularisierung - prozeß التي لم تكتمل، والتي ادت أولاً الى فك اسرار الفرد وتحريمه من الروابط والقيود الاجتماعية والكنسية الى ابراز مفهوم الشخصية الفردية. وقد صاحب الحركة العلمانية تطور مبدأ الانجاز Leistungsprinzip عن قواعد الاخلاق البروتستانتية، واضفاء الهاليات على عالم الطبيعة. ولا ينبغي عنا ان مبدأ الانجاز قد غطى في ايماننا، كما نشاهد في ميدان الرياضة وبشكل آخر في السياحة الهاهيرية، على المتعة الهالية بالطبيعة. ولا ننكر ان بعض عناصر الحضارة البورجوازية ما زالت حية، فما زلنا نجد من الناس من يعيش التجارب ويتسلق الجبال. ومن ناحية اخرى نرى الانجاه الى تبجيل الطبيعة، كما

**فقدان بيئة الاصل (اي بيئة الجماعة التي ينتمي اليها**

الفرد) Verlust des eigenen Gruppenmilieus

الحالتان الأوليان من اسباب فقدان الصلة مع « الجماعة الخارجية » ، Außengruppe ، في حين تشير الحالتان الاخيرتان الى ضعف الصلة مع « الجماعة الداخلية » Binnengruppe

## « الحيف » و « الظرف »

الحديث عن الطابع « المفتوح » للمجتمعات الحديثة يشير الى تضاعف فرص الاحتكاك الاجتماعي بدرجة لم تعرف من قبل ، ويرتبط ذلك بتزايد الحراك الاجتماعي الافقي والرأسي ، soziale Mobilität ، وتزايد فرص توسيع دوائر الاتصال الاجتماعي عن طريق وسائل المواصلات والاتصال الحديثة . وأكثر من أي وقت مضى يتحرك الانسان في المجتمعات الحديثة كغريب بين غرباء ، ويتيح ذلك فرص احتكاك جديدة بين الطبقات والفئات ، وبين سكان الريف والمدن . وبين الاجيال ، وبين الرجال والنساء ، وهي صلات تغني الفرد وتقل عليه في نفس الآن .

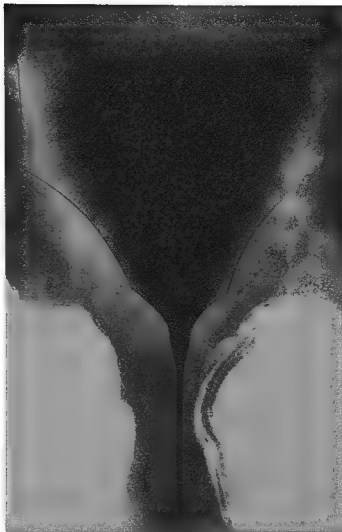
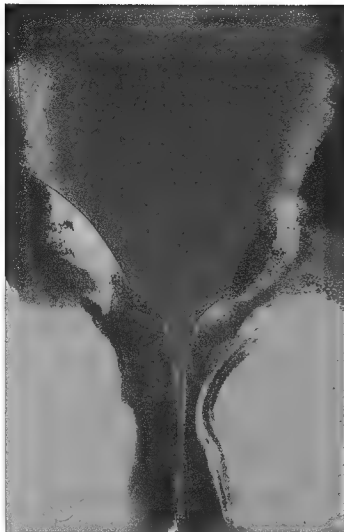
اذا كان علينا ان نسترشد في سلوكنا بالمعايير والقيم التي تواجهنا في صورة توقعات الغير منا ، فلن نجد في انفسنا باستمرار الرغبة في تقبل كل اتصال ولا القدرة على عقد كل اتصال تفرضه علينا حياتنا أثناء العمل وفي اوقات الفراغ . فالفرص الزائدة للاتصال باناس من ينيات اجتماعية مغايرة لايتسنى تحقيقها إلا لمن يملك القدرة على تكييف سلوكه وفقا لها والاستجابة لمنهاتها . هنا قد تغف بيئة الاصل أي البيئة التي نبع منها الفرد حائلا بينه وبين تحقيق هذه الفرص . فن يصعد من طبقة الى اخرى ، ومن يهاجر من الريف الى المدينة ، ومن يعمل في بلد اجني ستقصه عادة الثقة البدئية في سلوكه ، وهي شرط اساسي للاتصال الطبيعي بالحيث الاجتماعي الجديد . ولكل يعرف قصة الأرياء الجدد وما يعلق عادة بسلوكهم من افتعال وما ينفذون به انفسهم من مظهر ، فادوارهم الجديدة غريبة عليهم ، ولا

يمكن ان تكون لم تلك الثقة التي يكتسبها اغنياء المنبت بالنتشنة . وعلينا ان نلاحظ ان هذه الثقة البدئية التي تكتسب أثناء عملية التطبيع المبكرة ترتبط بالوسط الاصل للفرد ، وتفتقد فاعليتها حيث تتعارض قيم الفرد ونسق سلوكه مع توقعات « جماعة المرجع » الجديدة . ويسمى دافيد ريزمان هذه الثقة البدئية في السلوك « بالوسط الداخلي » ، ويقابلها ما يسميه « بالوسط الخارجي » ، ويقصد بذلك السلوك الذي توجهه وتسيره التوقعات الخارجية ، مثلا السلوك الذي يكتسبه المستخدمون في المحلات العامة والمصالح العمومية ، فهم لا يسترشدون في سلوكهم بما القوه في نشئهم وإنما بمتطلبات تعاملهم مع الجمهور .

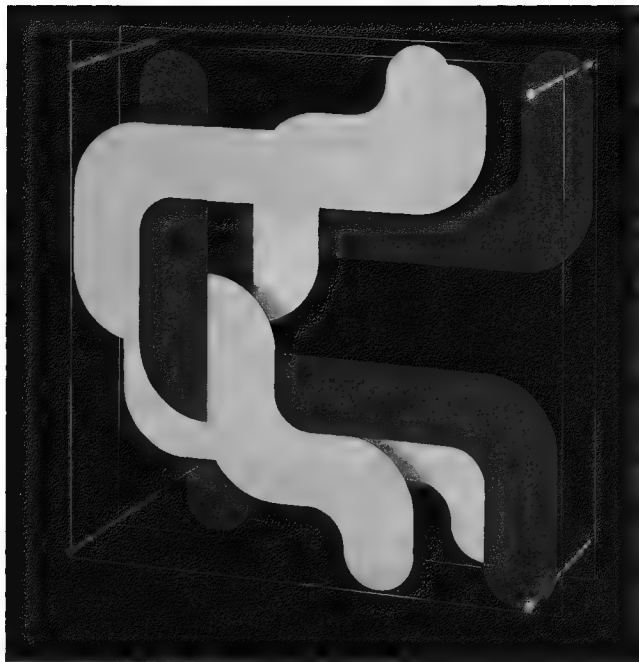
على ان المجتمعات تتميز دائما بمجموع بين القديم والحديث فرى الوانها من السلوكيات المقيدة بالعرف والتقاليد ونرى ييشات قديمة تعيش اجنبا الى جنب من غيرها من الجديد ، مما يخلق مشكلة الحيف النفسي أي القصور الناتج عن هذا التباين .

وقد لا نجد الآن مشكلة نوقشت ودرست دراسة مفصلة مستغنية مثل مشكلة « نقص الصلات » . بسبب بيئة الاصل - بين الطلاب المنحدرين من اصل عمالي (أي ابناء الطبقة العاملة) . فليست صعوبات هؤلاء صعوبات اقتصادية فحسب ، « فالحيف » الواقع عليهم أكثر عمقا وأبعد مدى ، فهو يمثل أولا في بيتهم اللغوية المغايرة لبيئة غيرهم من ابناء الطبقات الاخرى ، ويمثل كذلك في انعدام المكتبة الأبوية في المنزل ونقص الاهتمامات الثقافية بين افراد المحيط ، وفي المدرسة يجد هؤلاء انفسهم في مكان قد تظم أسلوب الدرس فيه واختيرت موضوعات الدرس فيه وفقا لاحتياجات الطبقات الوسطى ، وبعد ذلك ينتقلون الى معاهد وجامعات يقيدها تراث وتقننى ينسق قديم لا علاقة له بواقع المجتمع الصناعي ، وعليهم الخضوع لهذه البيئة الغريبة عنهم وتكييف سلوكهم وفقا لها . وغالبا ما ينجم عن هذا الموقف صعوبات ومشاكل تعوق علاقات الاتصال مع غيرهم ، وقد تصل بهم الى حد العزلة التامة .

وفي الوقت الذي يترتب فيه هؤلاء الظلمة سريعا عن بيئة الاصل وعن منزل الوالدين - عن طريق اللغة الجديدة



اوتوپه اهر وسجي عيل، ۱۹۷۷



ساری لوریّه شابیل هلیر : هودان ھیانسیسیر والازرق. ۱۹۷۰

تجنب الاحتكاك بإفرادها في هذا المجال أو ذاك من مجالات الاتصال الاجتماعي الهامة. بهذا التعريف الغريب لانتسامة هؤلاء الأفراد تفرض عليهم في حياتهم انماطاً سلوكية معينة، لم تصدر في واقع الأمر عنهم. كذلك يقاس سلوكهم بواسطة قالب نمطي، ليست نابعة من التعامل والتفاعل الاجتماعي معهم، وإنما نابعة من فرض نماذج سلوكية عليهم من الجماعة الخارجية. إن تبع هذه النظرة الغربية - مثلاً في حالة العامل المهاجر أو الرجل الأسود أو المرأة - تحديد مجالات الحياة المسموح بها له، وتحويل مجالاتهم الذاتية وميدان تعاملهم إلى مناطق شبه محاصرة فن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى تضامن هؤلاء الأفراد فيما بينهم. يتبع ذلك من جانب توثيق الصلات بين أفراد الجماعة الداخلية، ومن جانب آخر اضمحلال مستوى هذه الصلات بسبب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. من هذا المثال نتبين أن «الوحدة» الفردية والاجتماعية تعود في الآم إلى التقييد غير المنظور للحرية، إلى تقييد حرية الفرد في اختيار الأشخاص المرشحين. وتحديد علاقات مع الجماعات الأخرى. قد يؤدي موقف الحصار والعزلة المفروض على هذه الفئات إلى تنمية وتنشيط البيئة الحضرية الداخلية، والأمثلة كثيرة على ذلك، كإقليات المهجر، واليهود، والأمريكان السود . . . فهذه الانسقة الحضرية الفرعية أو الهامشية Subkultur تستطيع تنمية قدرات حضارية كبيرة. ومع ذلك فهذه الأمثلة بعضها توضح كيف يؤدي فقدان الصلة المترتب على التفرقة إلى سلوكيات غير طبيعية. الحيف النسبي والحيف المطلق يشيران إلى أسباب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. في هذه الحالات تظل الصلات الداخلية على سلامتها. ومع ذلك فلا نجانب الصواب إذ تعالج ظاهرة «الوحدة» في مثل هذه الحالات. فالوحدة في الحالات المتطرفة جداً فحشب - كما في حالة السجن الانفرادي - وحدة كلية أو شاملة.

الوحدة في الآم هي الحد من فرص الاتصال والاحتكاك مع أولئك الذين تربطهم بالفرد رابطة ما. ومعنى الاتصال هنا هو أكثر وأبعد من مجرد التعامل مع الغير، فهو يعني فرصة عرض الفرد لنفسه وقدراته في إطار دور اجتماعي ما، فرصة تحديد مجال التعامل مع الآخرين، بدلاً

وانعاط السلوك التي يكتسبها في الوسط الدراسي-. زاهم في حالات كثيرة يتصرفون في معيهم لقد صلات جديدة مع زملائهم في الجامعة، وزاهم يسعون إلى هذه الصلات عن طريق المبالغة في التكيف واصطناع انماط السلوك التي يتوهمون ضرورتها لكسب موافقة الآخرين. وجدير بالملاحظة أن هذا لا ينطبق في الواقع إلا على القلة التي تنجح في تحطيط بيئة الأصل، في ألمانيا الغربية على سبيل المثال لا تريد نسبة الطلاب من أبناء العمال عن ٦٪ من مجموع الدارسين في المعاهد العليا والجامعات. أما الأغلبية فإنها تعجز تماماً عن الاتصال بمجالات المجتمع الهامة بسبب الحيف الواقع عليها في بيئة الميلاد أي بسبب منتهى.

ولا يعني هذا التحديد المفروض على هذه الفئات أنها تعاني من الوحدة. ولكن هذا التحديد يقلل من فرص الاتصال، وهو بدون شك - لا سيما في مجتمع ينظر إلى فرص الاتصال الاجتماعي نظرة إيجابية - من الأسباب البناءة «للوحدة»، خاصة في الحالات التي يؤدي فيها الصعود في السلم الطبقي إلى فقدان الصلة ببيئة الأصل. مثل هذا «الحيف النسبي» relative Deprivationen (كما يسمى المصطلح السوسيولوجي) يتكرر في أشكال شتى في مجتمعات التغير السريع والحراك الاجتماعي. فالمهاجر، واللاجئ، والشيخ المعزول، جميعهم يتمون إلى بيئة أصيلة لم تعلم الأعداد الكافي لظروفهم الجديدة، ومن هنا زاهم دائماً مهددين بفقدان الاتصال. ويصبح هذا التهديد واقعاً فعلياً في الحالات التي يتحول فيها «الحيف النسبي» إلى «حيف كلي» بسبب «التفرقة» Diskriminierung وهذا هو الحال دائماً حيث يقابل الشخص الساعي إلى الاندماج من بيئته الجديدة بالرفض. فالتفرقة تؤدي إلى العزلة الاجتماعية. «تحت مفهوم التفرقة يطوي كل سلوك يقوم على التمييز على أساس مقولات طبيعية أو اجتماعية لا علاقه لها بقدرات الفرد وإنجازاته ولا علاقه لها بسلوكه الفعلي». هكذا تُعرّف التفرقة في دراسة من دراسات جمعية الأمم المتحدة. فعملية التفرقة تقوم وفقاً لذلك على أساس النظرة الغربية إلى فئة ما. على أساس بعض الخواص أو الملامح يشكل انخفاض بينهم في عرف الآخرين جماعة محددة، يراعى

حدة عندما يفقد الفرد الصلة «بالجماعات المرجعية» وتضعف أو تنضب في نفس الوقت صلته مع «الجماعة الداخلية».

### «الوصم» و «فقدان بيئة الاصل»

اشرنا في البداية الى «الوصم» و«فقدان بيئة الاصل» كاسباب لفقدان الصلة مع «الجماعة الداخلية». ومعنى فقدان البيئة هو انفصام عرى الصلة أو على الاقل اضطراب الصلة ببيئة التعلم الاولى التي ينتمي اليها الفرد، وهو شرط الاسترشاد التقائي بالقواعد الاساسية في التعامل وشرط السلوك الصحي. اما المقصود ببيئة الاجتماعية الاولى primäres Sozialmilieu فيختلف من جماعة الى اخرى ومن فرد الى آخر. وليس من شك في ان هذه البيئة تمثل الاو في الاسرة ثم في رفاق العمل المباشرين، ولم يكن هناك لازمنة طويلة فاصل بين الجيلين. وتشكل هذه البيئة العالم الاجتماعي للفرد كما انها مصدر الاسترشاد والتشخيص. فالفرد في المجتمع الحديث لا يتحمل ذلك الحظ من العلاقات العابرة والشكلية الا على اساس ارتباطه الاجتماعي الوثيق وتوحيده مع هذه الجماعة الاولى. «فالوحشة النفسية» التي نعانها في الادوار الروتينية وانسقة السلوك الوطني تتحول بشيء من ذلك الارتباط الوثيق مع الجماعة الاساسية الى وحشة مطلقة. عندئذ يجد الفرد نفسه موكولا بنفسه، ويضي في عيشه رغم العديد من الصلات مقلقا على نفسه دون فرصة ما لتحقيق ذاته تحقيقا حقيقيا عن طريق التوحد مع الآخرين. وعندما تنضب «الآلة» تنضب في النهاية ذاتها

### «الآلة»

يمكن التفرد بين ثلاثة اشكال من فقدان البيئة: العزلة المرتبة على الإقامة الجبرية في مكان أو وسط مغلق (في ملجأ أو ما شابه)، ولخروج الارادي أو الاضطرابي من شبكة العلاقات الاصلية في مرحلة الانتقال من البيئة الاصلية الى بيئة تعليمية جديدة؛ وانحلال الجماعة الداخلية.

من البيناني أن العزلة الاجبارية هي اشد هذه الحالات

من خضوع الفرد لانماط الآخرين الروتينية. وليس من الصدفة في شيء ان يمزج دايفد ريزمان كتابه عن نشوء انسقة السلوك الموجة من الحاريج بعنوان «المهرة الوحيدة» Die einsame Masse

في المجتمع الحديث، ايضا حيث لا توجد التفرقة ولا يوجد الحيف النفسي، نجد الناس مضطرين باستطراد الى الخضوع لمضامين الآخرين، دون ان تتاح لهم فرصة تشكيل علاقاتهم معهم. ومن هنا نراهم - كما يذهب ريزمان - تحشيتهم قوالب احكام الآخرين وآلية نظرتهم يسارعون انفسهم بتكييف سلوكهم حسب تقديرهم لتوقعات الآخرين منهم، وهكذا ينشأ ما هو معروف بضغط الامتثال والمشكلة Konformitätsdruck في المجتمع الحديث نتيجة لاجتماع عوامل الاكراه الموضوعية والدائية، وهو ما يؤدي الى وحشة الغربة die Einsamkeit der Entfremdung. فالفرد يحس بالوحشة بين الناس لان آناه وأنا الغير على حد سواء لا يدخلان كهويات ذات كيان في عملية الاتصال، كهويات تحدد ذاتها شكل العلاقات الاجتماعية وموضوعها، وانما تقتصر ان فحسب على وظائف الادوار في اطار نسق تعامل آلي. «الوحدة» هنا تعني حالة الفرد الذي فقد اهميته كشخصية مميزة. من هذا المنظور تشكل الوحدة علامة من العلامات المهمة في المجتمع الحديث: باطراد الرابط الوطني بين مجالات التعامل تطول فترات التعامل وتزداد غموضا، في الوقت الذي تأخذ فيه الاتصالات بتزايد مستمر طابع العقلانية والعرضية والتشتت.

في نفس الآن يزداد «جهاز التجمع الذاتي» كزوررت الياس) رسوخا وحساسية، اي تزداد قدرة الفرد على التحكم في عواطفه ومنازعه نتيجة لضرورة تقنين عقلنة اساليب التعامل مع الآخرين. وبتزايد آلية وبيروقراطية اساليب السلوك تضمر المضامين العاطفية في التعامل. من الوجهة السوسولوجية لا تعني الوحدة بالضرورة عزلة الفرد في جميع ادواره الاجتماعية ومجالات نشاطه، وانما تعني اولا الحد من فرص الاتصال الحقيقي في ميادين بينها من ميادين التعامل المهمة، وبالتالي الحد من فرص تحقيق الذات في اطار الاتصالات الاجتماعية المنظمة. على ان هذه الوحدة النفسية تزداد



أدبش برور: شارب الماء في سيناء



أريش برود: اللب بنواة القرة (صبغة جنيشة)

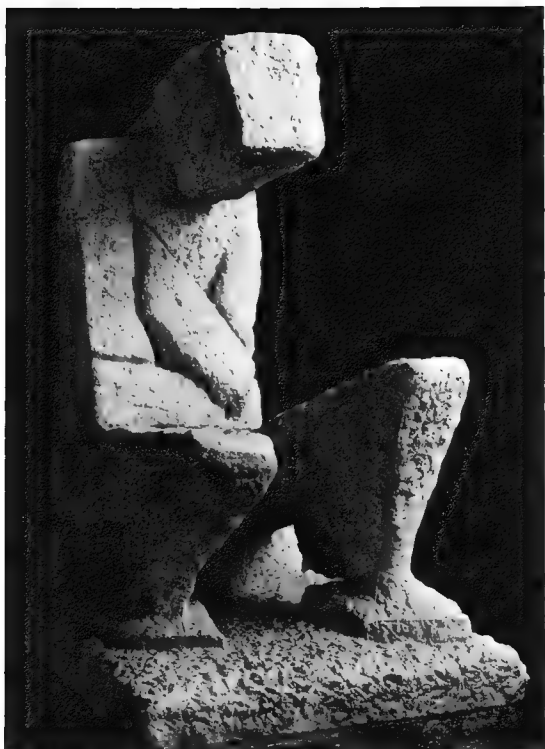
صور صفحة ١٤ و ١٥ مأخوذة عن كتاب «فن الرسم المصاصر» أسلوب الصنعة الجنيشة»  
للمؤلفه جهنم رينيه بوكه، دار نشر ليس، فيسبادن وبيوتنخ ١٩٧٥. ورسوم هذا المؤلف الجنيشة لداري الفنون التشكيلية

فهو يمثل سلوكه كما كان يخرج مسرحية، ويستعين في ذلك بأغماط التوبيخ المتواترة التي تعلمها في بيئة نشأته. ولكن في الوحدة الناعمة تتحول تمثيلية السلوك إلى عملية طقسبة صرفة لا ترتبط بشيء. فروبنسون يلعب دوره امام نفسه، ويعايرس عوائله القديمة، حتى يبقى على نفسه متمدنا في بيئة يبيده كل البعد عن المدينة. على ان قصة «روبنسون كروزو» من قصص عصر التنوير، كُتبت في وقت كانت فيه الثقة تامة، بأن المدينة والتقدم مكتسبات دائمة لا يمكن ان تضيع. هكذا يستطيع روبنسون كروزو ان يعود الى بيئته الاصلية دون «الاضرار النفسية اللاحقة»، تلك الاضرار التي الفنا عوارضها عند العائدین من المواقف البربرية في هذا القرن. ولا تنحصر بربرية هذه المواقف في المعاملة الوحشية، فنحن نعرف الآن المضار المترتبة على السجن الانفرادي لفترة طويلة، وعلى العيش في ظروف يتنازل فيها المرء عن عوائله المتشددة، ونعرف كذلك العواقب المترتبة على فقدان الامل، وهو ما لم يتعرض له روبنسون لحظة واحدة.

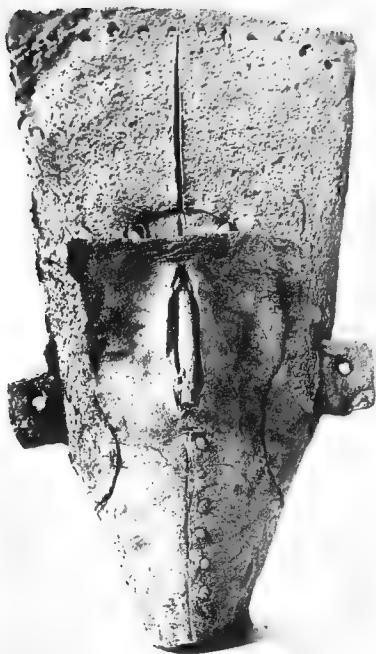
ازاء هذه الخبرات تكتسب السذاجة التنويرية للقصة بعدا جديدا: فذلك السلوك الذي يمثله روبنسون امام نفسه له طابع البعث الساخر الذي تتميز به افلام الصور المتحركة عن مصير ركاب السفن الغارقة، الذين يلجأون الى جزر صغيرة في المحيط ويتمسكون بالمعدات التي علمتهم اياها مدينة الحضرة. ولكن تنضج كتابة هذه الطقوس عندما تكتشفها في حياتنا اليومية، فالجزر التي يعيش عليها المستوحشون ليست جزرا طبيعية وانما لها طبيعة اجتماعية. فهؤلاء المستوحشون يعيشون بيننا، يعيشون وحدهم، وليس امامهم غير عقد صلات طقسبية مع انفسهم، من المفروض ان تكون صلات مع الآخرين.

نحن نعرف الاعزب الذي يأخذ مكانه على مائدة حافلة معدة كما لو كان ضيف نفسه، ونعرف الكهل الذي يتحدث الى نفسه، والمرأة الوحيدة التي تهب عواطفها حيوانا منزليا. فليست مشكلة الوحدة في الاصل مشكلة العزلة الاضطرابية أو الاجبارية بقدر ما هي مشكلة «فقدان البيئة» بسبب «اغلال» الجماعة الداخلية، وكنتيجة «تفروج» من العلاقات الاولى بحثا عن بيئة تعليمية جديدة. ولنتذكر هنا ملايين المهاجرين واللاجئين في هذا

وطأة، فالعزلة في السجن أو المصحبة أو في المعتقل تفصل الفرد بصورة حادة عن بيئة «الجماعة الداخلية»، وتقضي على مجرى حياته المألوف في العمل والعائلة. ويحدد السجن أو المريض نفسه خاضعا دون حاية لازادة خارجية تتمثل في نظام المعتقل أو المصحبة. وبالمثل في انفصال الام عن الطفل والاب عن الام والصدیق عن الصديق يجد الفرد نفسه وحيدا موكولا الى نفسه. وإلى اي مدى يستطيع الفرد في هذه الحالة الاحتفاظ بهويته الذاتية، فيتوقف من جانب على مدى ارتباط وجوده الاجتماعي بهذه «الجماعة الداخلية»، ومن جانب آخر على مدى الفرص المتاحة له تحت الظروف الجديدة لتكوين نسق اجتماع فرعي Subkultur يخفف به أو يتغلب به على النظام القهري المفروض عليه. وللقصود هنا بالنسق الاجتماعي الفرعي تلك الاساليب والاعراف الخاصة التي تنمو بين شركاء المصير (كالتى نساهاها بين المساجين وبين الناشئة). وقد تبين هذه الانسقة الفرعية على السطح غريبة وربما مدعاة للضحك، ولكنها من وسائل المقاومة وصيانة الشخصية للناية لافراد هذه الجماعة ازاء الضغط الواقع عليهم في صورة قيود السلوك الرسمية التي تقيدهم. ومن الخبرة - في معسكرات الاعتقال - نعرف ان العزلة الطويلة عن الجماعة الاصلية كثيرا ما تؤدي الى فقدان الهوية الذاتية، بل وقد تؤدي بحياة البعض دون مرض واضح ودون تعرض للعنف أو التعذيب. نتيين من ذلك كيف يتوقف فهمنا الذاتي - الى مدى بعيد - على تفسير الآخرين ونظرتهم اليانا، فبواسطة الآخرين يكتسب الانسان هويته. إن حالت بيننا وبين الآخرين حاجز ما، يتبع ذلك التكوص والارتداد الى مراحل اولية غير ناضجة من مراحل تكوين الشخصية. ولا جدال في اننا نستطيع في الوحدة مع انفسنا وفي تركيز قوتنا حول ذواتنا ان نعلم من هوية الانسا، وهذا هو معنى التأمل ومراجعة النفس. ولكن هذه الانسا محددة ايضا من البداية اجتماعيا، فهي تشكل هوية اجتماعية، تود ان تحاطب «كانت»، ولا بد ان تثبت نفسها امام «الآنت». إن اشدت بالانسان الوحدة فلن يستطيع الاحتفاظ بهويته إلا بواسطة طقوس سلوكية، يتأمل خلالها نفسه كمتفرج. وهو ما يفعله روبنسون كروزو،



فرویز فٹرویا (توفي عام ۱۹۷۰): شخص جالس ۱۹۶۸ .



لوتر فیشر : قناع. تصویر جالری پوشه‌ها، میونخ

القرن الذين رحلوا عن اوطانهم مختلفين وراعم الاصدقاء والزملاء والجيران بل وفي حالات كثيرة اسرهم. ومعنى ان الانسان وطن يعني اولا ان له اصدقاء واسرة، وأنه ينتمي الى اناس يشتركون معه في البيئة الحضرية. وقد يستطيع الانسان ان يجد وطنًا جديدًا، ولكن ليس هذا باليسير، ويزداد صعوبة كلما اتسعت الهوية الحضرية بين البيئة القديمة والبيئة الجديدة. وكلما تقدم الانسان في العمر، فيتقدم السن تتوثق عرى الصلة بين الهوية الذاتية وبين الآخرين الذين يساندون هذه الهوية ويؤكدونها، وتقل مرونة الانسان واستعداده للتكيف بالجديد.

على زوجة في احد هذين المجالين

ثانيا: في أكثر من ٩٠٪ من الحالات لا توجد صلات ما بين المهنة وبين الاسرة، أي بين مكان العمل وبين المسكن. ويرتب على ذلك تفاوت فرص الاتصال مثلا بين ربة البيت والمرأة العاملة. فالزوجة التي تقع في المنزل تنتظر عودة زوجها تعاني بطبيعة الحال من الوحدة، في حين يعاني الكثير من الابهاء من سطحية حياتهم الزوجية ومن تضائل علاقتهم بالابناء.

ثالثا: باطارد البيروقراطية والآلية تزداد ملامح الغربة في العمل. ففي كثير من المصانع والمصالح يسير العمل رتيبا، مجزءا الى اجزاء صغيرة حسب نظام توزيع العمل، مستغفلا على المعنى والمغزى، لا يعطي العامل الاحساس بقدرة على الصياغة والتشكيل ولا الشعور بأنه منتج، بل ولا يجد العمل العاملين بمادة للاتصال الشخصي، حتى في الحالات التي لا يقتصر الاتصال فيما بينهم على استراحات الغذاء او على التلاقي في دورات المياه.

وقد صاغ كارل ماركس بدقة لا تضاهي مضامين الغربة في العمل في العصر الحديث. فلهذه الغربة تعود «الى ان العمل بالنسبة للعامل شيء خارجي، بمعنى انه لا يكون جزءا من طبيعته، فلا يجد العامل في العمل ما يؤكد ذاته وانما ما ينفيها، ولا يشعر في العمل بالارتياح وانما بالشقاء، ولا يستطيع القيام بنشاط جسماني وعقلي حر وانما يشعر بان جسمه مقيد وان عقله قد خرب. ومن هنا كان شعور العامل بنفسه حين يفقد العمل وشعوره بالبعد عن نفسه في العمل. فهو في بيته حين يكف عن العمل، وليس في بيته إذ يزاول عمله. ومن ثم فهو لا يعمل عن اختيار وانما عن اكراه، أي يؤدي عملا، فليس مفهوم العمل هو ارضاء حاجة من حاجاته، وانما العمل وسيلة لارضاء حاجات خارج العمل». ولذا تبعات، فارضاء الحاجات خارج العمل باعتبار هذا الميدان الخارجي اهم المجالات الشاحنة للانتاج الشخصي، يحول

على ان الانتقال الى بيئات تعليمية جديدة وجماعات داخلية جديدة قد يكون مقصودا. وهذا هو الحال على وجه الخصوص بين الشباب الناشئ اذ يسمى في طور التكوين الى بيئة تعليمية خاصة به بين اقرانه في السن عمده بالسند في محيط الاسرة والعمل. وهذا يعني التحرر اولا من بيئة التعلم الاولى في الاسرة ثم من بيئة «الصبيان الانداس» peer groups. ولكن الانتقال من بيئة الى اخرى لا يتم دائما بسهولة وسر، وقد يفشل هذا الانتقال، فيعود الفرد ادراجاه، وقد نصبت صلاته الوجدانية ببيئته الاولى، دون ان ينجح بعد في عقد صلات جديدة. ولذا كان احتياج الناشئ الى الاتصال وعقد الصلات احتياجا ملحا وعميقا، وكانت معاناته من الوحدة أكثر مما نفترضه في العادة. فالحلب الفاشل على سبيل المثال يشكل حالة من حالات الوحدة المتطرفة، ويعاني الناشئ من هذه التجربة معاناة شديدة، لأن هوية الأنس في طور التكوين بخلاف أنا الكبار تحتاج بلوحة عالية الى التأييد عن طريق العلاقات الوثيقة.

ولكن اغلب حالات الوحدة بسبب فقدان البيئة تعود الى «انحلال الجماعة الداخلية». في هذا الباب تدخل اعداد ضخمة من الناس: الأزواج الذين اهارت زيجاتهم، والاباء الذين همهم الابناء، والمطالون والمتقاعدون الذين اضطروا الى ترك اعلمهم، ومن يمارسون اعمالا آلية، كما لو كانوا ذواتهم نروسا في عجلة تدور، لا يعرفون كتبها ولا يدركون معناها ولا يعرفون لانضمام عليها تأثرا. الأسرة ويمكن العمل هما البيئات اللتان تيسران أكثر

ان تساعد عاطفيا الادوار الخارجية وان تؤمنها. فالانفصال بين العمل والمنزل يقابله باطراد انفصال بين العائلية الاميرية في العمل وبين العاطفية في الأسرة. فالمضمون الوجداني والانفعالي الذي تفقده الادوار في العمل، يشحن المجال الخاص في الأسرة، ويبدو في صورة تورع عاطفي لا تنحصر اي اتجاهات انتاجية في العلاقات الخاصة. والضغط والقهر الذي يحمده العمل الغريب يقابله الشذوذ في المجال العائلي فكبت فرص تحقيق الذات في مجال العمل، يقابله الانتقال على امكانيات العائلة. والفكرة الشائعة عن الزوجية انها اجتماع لمح المستمر هو خلط الخاص بالعام، هو اسقاط فكرة الحياة الناعمة الرغداء على الحياة اليومية. وتتطلب هذه الفكرة من الانسان قوة انجاز غير عادية - وقدرة على خلق واقع اجتماعي من خلال الحوار وتتطلب حساسية خاصة وقدرة على الاستجابة تحمل الفرد اكثر مما يحتمل. من هذا المنظور لا يبدو فشل الحياة الزوجية عزيزا وانما نبأها النسبي وفي مواجهة هذا الواقع تهاز الفكرة الرومانسية عن الزوجية. ومهما يكن من امر فالفصل بين الانجاز واللذة من الاتجاهات الواضحة في المجتمع الحاضر، ويخلق هذا الفصل ذلك الموقف الصعب الذي كثيرا ما ينتهي بالفرد الى الوحدة. وما من شك في ان مقياس الوحدة ليس عدد العاطلين أو المطلقين، فاكثر صور الوحدة شدة هي الوحدة التي لم يعرف بها المرء، التي تنفرد نفسها متعلقة بأمال كاذبة، وحدة الانتظار، انتظار الآخر دون جدوى. ووحدة الحواظ غير المرئية التي تفصل الشريك عن شريكه، ووحدة الحاجات المخبطة بين من لا اختيار لهم غير بعضهم البعض. لا يقف فقدان البيئة في هذه الحالات دون اتصال الفرد بالآخرين فحسب، وانما دون اتصاله بنفسه. فمن يجلس وحيدا مع نفسه قد يشعر حضور الآخر في نفسه. اما من لا يمي نفسه ولا يعرف ذاته، فقد فقد الآخر بلا رجعة

يبدو ذلك بوضوح اكبر في الحالة الثانية لفقدان الصلة مع الجماعة الداخلية، في حالة «الوصم» ومعنى «الوصم» هنا هو التشهير ببعض الصفات الجسمية أو الاجتماعية لشخص ما من جانب رفاقه في المجتمع، مما يؤدي الى فقدان اساس التعامل والتفاعل المشترك بينهما كانداد

فرص الاتصال الباقية الى وسائل لاشباع الحاجات، وبالتالي يحول الآخرين الى ادوات واغراض. وقد رأى ماركس ذلك بوضوح وعبر عنه بقوله: «حين يؤدي العمل الغريب أولا الى تغريب الطبيعة عن الانسان وثانيا الى تغريب الانسان عن ذاته، عن وظيفته العاملة وعن نشاطه الحيواني فهو يغرب النوع البشري عن الانسان، ويحول حياة النوع البشري الى وسيلة لحياة الشخصية». ومن ثم كانت ضلالة الكثير من العلاقات الاجتماعية في عصرنا الحاضر، فليس لدى الانسان ما يقوله للآخرين بصدده تشكيل الحياة تشكيلا ذا معنى، وابتعد من ذلك رآه يستخدم الغير كوسيلة واداة لاشباع حاجاته العاطفية التي لم تشبع والتعويض عن ما حرم منه من امكانيات لتقدير المصير والتعبير عن الذات.

تؤدي الاتجاهات الثلاثة التي تميز العلاقة بين «العمل» و«الأسرة» مجتمعة الى خواء العلاقات الانسانية، ويعتبر هذا الخواء بمثابة «وحدة» مستمرة أو كامنة، وتختلف طبيعة هذه الوحدة باختلاف المجموعات الاجتماعية ودرجة الغربة في العمل. ومن البديهي ان يعاني من هذه الوحدة اكثر من غيرهم من تقصم أيضا في ظل هذا العمل الغريب entfremdete Arbeit فرص الاحتكاك، ومن تنحل بينهم الأسرة، كالمطقات، والعجائز الذين اسفل الأبناء عنهم أو الذين فقدوا شريك الحياة وتوفي عنهم الاصدقاء. فمن اعراض التأثير الحاصل في مفهوم الأسرة ارتفاع حالات الطلاق وزايد مشكلة المسنين، وهو ما يعكس مرة ثانية العلاقة بين نظام الأسرة والعمل. فالأسرة الكبيرة بشكلها التقليدي - وقد انحصرت الآن في المجتمعات الزراعية المنزلة - كانت تستطيع ان تفسح لكل عضو من اعضائها مكانه في الرابطة الأسرية وفي مجال العمل والانتاج. ويقدر انفصال العمل وابتعاده عن المنزل والمزرعة لشروط خارجية، تنفد الأسرة وحدها وتنحصر في وظيفتها الرئيسية، وتصبح مجالا خاصا لوقت الفراغ والعلاقات الخاصة دون وظيفة انتاجية مباشرة، إذا استثنينا تربية الاطفال. فالأسرة على هامش مجتمع العمل عليها ان تجعل اعباء تشكيل هذا المجال الباقي كجمال خاص ضمني، وهو عبء ثقيل مرهق. ففي الأسرة يجب ان تكون وتنمو الآن العلاقات الهامة والوثيقة، التي من شأنها ايضا

وينعكس ذلك فيما يردده الناس في السر أو العلن، مثل: «ما زالت يافعا يا صديقي»؛ «لقد ضحت وكان ما كان»؛ «على أية حال، انت امرأة»؛ «انت على أية حال مريض»؛ «انت مجنون»؛ وهذا يعنى ان لا حاجة لي بك، فانت لا يعمل عليك. وهكذا يفقد هؤلاء الموصومون بالنسبة للآخرين وجودهم، ويفقدون «اساس التفاعل» مع الآخرين، ويرون انفسهم في «وحدة» الموصومين.

### الوحدة في اعماق النفس

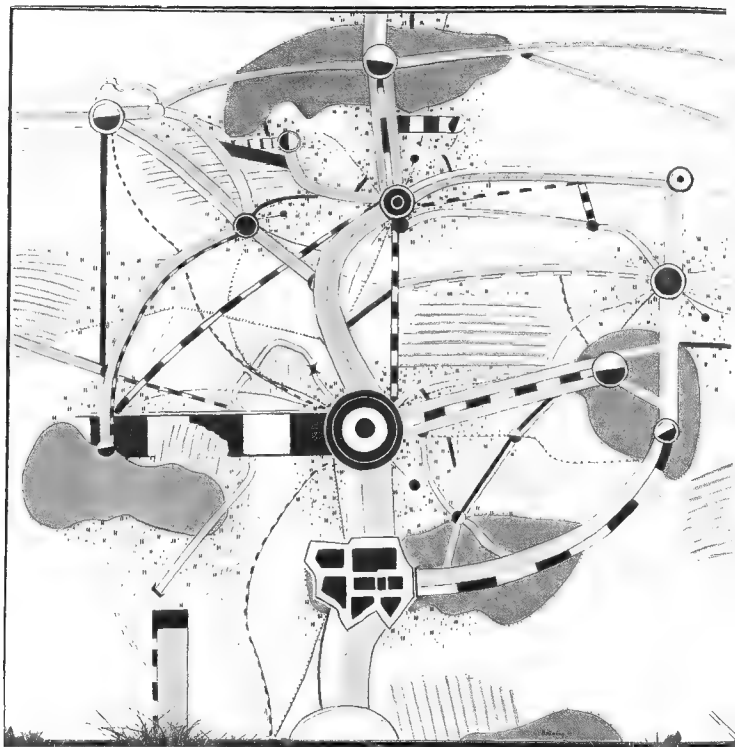
وهذا موقف شاق بالفعل، حتى حين يصيب الوصم - كما في حالة النساء مثلا - مجالات بعينها فحسب من مجالات الاتصال، ويقتضي هذا الموقف من اصحابه اتباع سلوكيات مضادة، وهو ما يطلق عليه جوفمان «ادارة الوصم» Stigma-Management، على انه يؤدى الى الوحدة التامة حيث تعوز الموصومين القدرة على الرد أو الدفع. ولنوضح ذلك بمثالين: ما زلنا مثلا ننظر الى المرضى النفسيين نظرة استصغار، فهم في العرف غير مسؤولين عن انفسهم، وبالتالي غير جديرين بالاتصال، ويبدو سلوكهم غير منظور، ونحن نتحسس خيفة من كل ما هو غير منظور، وليس هذا المشال بغريب، كما قد يبدو، فنسبة الذين يصابون في حياتهم لفترة ما بالفصام (الشيزوفرينيا) لا تقل عن ٣٪، ولا تُدخل في هذا الحساب من يعانون من الاكتئاب المزمن. ورغم الجهل بالكثير من مسببات هذا المرض، فلم الطب النفسي الحديث يشير بوضوح متزايد الى الدور الهام للعوامل الاجتماعية في نشأته.

وقد احتل الآن علم الطب النفسي الاجتماعي وعلم الاجتماع المرضي مكانهما الثابت بين العلوم الحديثة. وتحدث هذه العلوم مثلا عن البيئة الشيزوفرينية العائلية، وتشير الى ان كل انهار أو اختلال نفسي هو اولا انهار في علاقات التفاعل الاجتماعي. من المنظور السوسيولوجي يمثل هذا الانهار خروجنا من عالم الحوار والتبادل المشترك: فللصواب يرفض في شأن من الشئون أو في مجال من المجالات الاتصال والحوار باللغة المتعارف عليها. ومرجع ذلك في العادة هو نزاع قائم لا يمكن

متساوون اجتماعيا. اذا فشل «الوصم» جماعة بأكملها، في هذه الحالة نتحدث عن «الفرقة» التي تؤدي الى «الوحدة الاجتماعية»، أي الى عزلة هذه الجماعة. ولكن هناك ايضا حالات الوصم القروية على اساس مصير «خاص» أو يبدو انه «خاص». ومن جانب آخر يمكن القول ان كلاً منا يحمل وصمة ما: فقد ادت القيمة المتزايدة للعلاقات الاجتماعية الثانوية الى قيام تصور عن «الخط الاعتيادي» Normalrolle (أو «الخط القياسي») في المجتمع، وهو تصور توجي به وتنميه وتنشره بوجه خاص وسائل النشر واجهزة الثقافة الصناعية. وقد وصف رالف دارنهورف R. Dahrendorf هذا «الخط الاعتيادي» في ألمانيا، ويتلخص كما يرى في «ضغط واختصار صور التعدد الانساني في صورة الفرد الصالح للخدمة العسكرية»: فهو «اللاغريب، اللاشاذ، الراشد، الذي تغطي الصبا ولم يتقدم به العمر، السليم، الذي يجب ما هو طبيعي ولا يشغله الفكر، الشاب القوي، اى بين العشرين... والخامسة والثلاثين». وينتهي ارفنج جوفمان I. Goffmann من دراسته نموذجية «لوصم» في امريكا الى القول بان النماذج المقبولة في المجتمع الامريكي من شأنها ان تدفع معظم الناس أو تحمك بعدم اهليتهم بشكل أو آخر. ويكتب جوفمان: «إن هناك مثلا تصورا واحدا بعينه عن نموذج الرجل الكامل من جميع الوجوه وهو: الشاب الابيض، المتزوج، من سكان مدن الشمال. السوى جنسيا، البروتستانتى العقيدة، الاب العامل ذو الموهل العالي، الجذاب من حيث الهيئة والحجم والطول، والحاصل على شهادة جديدة تثبت كفاءته الرياضية». وبطبيعة الحال ان لكل مجتمع «نمطه الاعتيادي أو القياسي». ومهما يكن من أمر فإن هذه «الانماط القياسية» تبين لا انسانية «ضغط الامتثال والمشكلة» Konformitätsdruck في المجتمعات التي فيها باطراد الاتصالات العابرة في ميادين التعامل الاجتماعي الثانوية. إذ ان الوجه الآخر لهذه النمط العليا التي تنشرها وسائل الاعلام الجمهوري هو «وصم» المرضى والمعززة والاطفال والنساء والشاذ، وكل من يخرج عن التصورات النمطية في صورة من الصور. ومن اخص علامات هذا «الوصم» هو عدم اخذ الآخر مأخذ الجد،



ليڤولاس شتورن بکر، قلیبە او کتەر ، ١٩٧٢



بيتر برتچ: ملامات المكان في الطبيعة، ١٩٧٤

## الوحدة الأخيرة

ويبدو ذلك بوضوح في وحدة الإنسان الأخيرة، في وحدته مع الشبيخنة والموت. فمن مظاهر دياليكتية التنوير أن تقدم الطب الانساني قد صاحبه نفي المرض والموت من دائرة الوعي الاجتماعي. فالمرض في ايامنا هو عطل عن الانتاج اكثر منه صراعا وتقاعة، وتكاد تضع الشبيخنة الانسان في مصاف الاموات. ومن تبعات ذلك اننا لانكاد نعرف اليوم كيف نتعامل مع المرضى والمقعدين، ولا كيف نواجه الغير وهم في وجه الموت. لاجابة الى القول ان الموت كان دائما شيئا مروها، ولكن لم يعد الموت تنويجا للحياة ونعتاما لها، وانما نهاية غير مفهومة لوجود يتخيله الناس في الخفاء وجودا ابديا. قد اصبح الموت في ايامنا حادثة غير طبيعية. والواقع ان العجز عن اعطاء الموت معناه يبين خواء الوجود الماصر، الذي رغم كل ما يتصف به من حذر في حساب الاحتمالات والتوقعات يفتق عينيه امام نهاية الوجود. وهي حقيقة تفاجيء الانسان وحده إذ يواجه الموت.

فالمستشفيات الحديثة رغم امكانياتها وكفائتها هي في نفس الآن محطات لعلز الموت. على ان عزلة الانسان في ايامه الاخيرة تبدأ في وقت مبكر خارج المستشفيات، تبدأ بالفربة التدريجية عن الآخرين عن طريق انحلال الكثير من القيم السابقة في حياة الانسان، لانحصار توقعات الانسان المستقبلية في دائرة ضيقة، ثم عن طريق غربة الانسان كلما تقلعت به السن عن جسمه، وهو اهم اداة تحدد هويته وتمكنه من الاتصال بالآخرين. فوسدة القرد في الشبيخنة تتجسم ايضا في ادراك الانسان ان جسمه يتخلل عنه، فهو غريب عن نفسه في لحظة الحاضرة، وهو ما يذكر الانسان بهويته السابقة وبانصرام حياته. على ان هذه الوحدة التي لا مرد لها تزيد الانسان اللامبالاة من العالم المحيط حدة. وانادرا ما يجد الانسان في شبيخوته مستمعين راغبين في الاستماع والمعرفة عندما يلور الحديث عن حياة مقست. ومرجع هذه اللامبالاة هو خبرة الناس في العالم الصناعي الحديث، فقد علمتهم هذه الخبرة ان البيئة الصناعية المحيطة بالنبات الاجتماعية تتغير بسرعه تضيق معها جلودى الخبرات

حله بواسطة اللغة المتعارف عليها بينه وبين اطراف التفاعل الاجتماعي. وهكذا يخلق المصاب عجالا للوار خاصا به يستعصى فهمه على الآخرين أو يستعصي عليهم قوله، ولانعدام امكانيات الاتصال المألوفة يتحرك المريض في هذا الجبال وحده. على ان هذه العملية بطيئة شديدة البطء لا تحدث بين يوم وليلة، ولكنها تؤدي في النهاية الى العزلة. من هذه العزلة، من استحالة الحديث عن الاخطار التي تهدد الانسان، واستحالة الاتصال بالآخرين، تنشأ اولاً تلك الاوهام والاخيعة القسرية التي تؤدي الى حالات الفزع والخوف الشديد. وهي تعبير عن الخوف من الانفصال والعزلة التامة، الخوف من انحلال الذات عن طريق انكار الآخرين لها. لا توجد هنا حدود فاصلة واضحة بين الصحة والمرض، وهناك من الاطباء النفسيين من يرفض استخدام تعبير «المرض» في الطب النفسي، ويتحدث عن «اسطورة المرض العقلي»، إذ ان الظاهرة الاساسية في هذه الحالات هو ان المصاب يرى الواقع ويعرفه بطريقة مغايرة لشركائه في التفاعل الاجتماعي، وليس من المسلم به ان تفسير الآخرين للواقع هو التفسير الحق، طالما يقف هذا التفسير بوضوح دين حل النزاع القائم.

يجب ان نميز هنا بين سلوك **نرفسه** وبين سلوك لا **تنقبه**. ويتكون هذا السلوك الأخير في اعم الحالات - كما نعرف الآن - بناء على رد فعل الآخرين. ففي رفض تفسير الواقع المشترك المعاش بطريقة مغايرة، يسقط شركاء عملية التفاعل خوفهم وتشبههم بتعريفهم الحقيقة على الآخر، ويدفعون به تقريبا الى «العالم السفلي». - حين يعجز الآخر عن ان يجد صلات جسيانية، يخفف بها من النزاع القائم في نفسه فانه يهبط الى «عالم النفس السفلي» ويتصرف بطريقة «غير مقبولة»، ويوصم لذلك بالمرض، ويطرده من المجتمع، وتوصد خلفه الابواب. ومن سعى الى الاتصال بهؤلاء المرضى النفسيين، يعرف تمام المعرفة كيف يعيشون في وحدة شاملة وغربة قاسية وهم يحنون حينئذ بالغا الى فهم الآخرين لهم. فوحشتهم - ولذا كان هذا الحديث عنهم في هذا الجبال - لم تفرضها عليهم طبيعة ما، وانما هي الى مدى بعيد نتيجة ميلنا الى ان نوصم الآخرين بما نخاف من نحن انفسنا

السابقة. ونجد مقابلا لهذه الظاهرة في فقدان الوعي التاريخي المتزايد. إن انحصار الانسان في يومه القائم من الملاح البربرية لمصرنا الحاضر، وينعكس ذلك في اضمحلال القدرة على الاتصال بالآخرين وفقدان الصلات وضبابية هوية الانسان، وبإيجاز في ضعف امكانيات الضاعل الانساني عامة.

اسباب الوحدة في مجتمعا هي إذا «الحيف في بيئة الاصل» و«الفرقة» و«الوصم» و«فقدان بيئة الاصل»، وتتفاوت هذه الاسباب بتفاوت الجماعات المختلفة. هناك «الوحدة» الاجتماعية عند الجماعات المعزولة، والوحدة النسبية في اطار العلاقات الغربية، والوحدة المترتبة على العزل القسري، والوحدة الشامة وسط الناس. من المنظور السوسيولوجي تعني الوحدة دائما انحسار مجموعة ادوار الفرد وبالتالي الحد من الميادين الهامة المفتوحة للفرد للاتصال الاجتماعي. ولكن يتوقف الامر على نوعية الادوار التي حرم منها الفرد ونوعية فرص الاتصال التي فقدها. ومن المعروف ان المجتمعات الحديثة تتميز بتعدد وتنوع الادوار النشطة المتاحة للفرد. ولكن لكل فرد مجموعة جوهريّة محدودة من الادوار تتطلب منه درجة عالية من التخصص والتقصص والانجاز الفردي - وهذه هي الادوار التي تربط ارتباطا وثيقا بشخصية الفرد، وخاصة منها ادوار العلاقات، الثنائية والاسرية التي نشأت اصلا على اساس إشباع الحاجات المشتركة المتبادله. حين تنقلص نوعية الادوار الجوهريّة للفرد أو تضعف كلية، نتحدث عن «الوحدة».

مثل هذه الوحدة لا تعني فحسب فقدان الصلة مع الآخرين، وإنما في النهاية فقدان صلة الانسان بنفسه «اذ ان الانسان يهي نفسه عن طريق الآخرين وعن طريق المقايير له». فطبيعة الانسان كفرد يرافق نفسه تلزمه الاتصال بالآخرين، ويغربّر الانسان عن نفسه حيث لا يجد الغير. فكل انا تتكون عن طريق تشخيص الذات ومواجهة الذات، وتنحل الانا حين تضعف الذات، حين تستغلق الذات على الانا. ما بقي الآخر نظيرا يواجه الفرد، يرى الفرد نفسه، ويستطيع ان ينظر الى نفسه، وان يُنظم ويمسح سلوكه، وان يجد سندا له في الادوار الاجتماعية العرفية. قد نحس في حالات الغربة Ent-fremdung بغور شديد قبل الآخرين، ولكنهم يظلون الاساس الذي لا غناء عنه لوجودنا الانساني. الوحدة هي محاولة مستمرة يسعى بها الفرد الى ايقاف تدهور الشخصية المترتب على غياب الآخر، وهي محاولة تلتهم تدريجيا قدرة الفرد على المقاومة. حتى الموت قد يجد معناه في هذه المحاولة، فالانتحار هو السبيل الاخير لتكوين الهوية لانسان لم يجد فرصة ما للتشخيص والتقصص في عمليات التعامل مع الآخرين، ولا يستطيع - على ما في ذلك من تناقص - ان يثبت نفسه ككائن اجتماعي، إلا بالانسحاب نهائيا من المجتمع. حتى في النبي التام للمجتمع يظل الانسان جزءا من ما يغيه.



# من الشعر العربي الحديث

## MODERNE ARABISCHE LYRIK

Nāzik al-Malā'ika

Nie den Besucher

Schon liessen wir den Abend hinter uns. Der Mond ist fast am untergehen.  
Und siehe da, wir überraschen uns, schon dem nächsten Abend lebwohl zu sagen,  
zuzusehn, wie das Glück sich anschickt, dem Abgrund zuzustreben.  
Du, du bist nicht gekommen, du, du hast dich verloren an andere Hoffnungen.  
Du hast deinen Stuhl leer gelassen  
in Gesellschaft unserer Traurigkeiten,  
um zu schreien, zu fragen, zu bitten, o, ja, um zu bitten  
den Besucher, der kommt, der nicht kam.

Du, hinter so vielen Jahren fort, ich wusste nicht,  
ob du deinen Schatten ausfaltest mit jedem Wort, mit jedem bedeutsamen Ding,  
in jedem abgesteckten Schritt und unter der Ausflucht meiner Blicke.  
Ich wusste nicht, dass du stärker sein würdest als alle Gegenwart,  
als alle die zahlreichen Besucher,  
die verschwanden in einem Augenblick des Heimwehs,  
im Auf- und Abgewoge des Verlangens, ausgestreckt gegen den einzigen Besucher,  
gegen den, der nicht kam.

Wärst du gekommen, nahe den anderen, wir hätten uns festgehalten.  
Und das Gespräch hätte seinen Lauf genommen, und die Freunde wären fortgegangen.  
Würdest du dann keineswegs wie die andern geworden sein?  
Der Abend wäre entschlüpft, und unser Blick wäre entschlüpft in jedwedem Sinne,  
Fragen stellend bis zu den leeren Stühlen.  
Wo sind die Abwesenden, wo, hinter der Folge von Abenden?  
Wir würden geschrien haben: Unter ihnen kam, der, der nicht kommt.

Kämost du eines Tages, - aber ich ziehe vor, dass du niemals kämost ...  
Sobald in meiner Erinnerung der Duft der Leere von tausend Farben sich verflüchtigt,  
zerbricht der Phantasie die Flügel. Meine Lieder werden zu traurigen Gesängen.  
Unter den Scherben meiner unschuldigen Hoffnung, schliesse ich wieder die Finger,  
Und ich entdecke, dass ich dich liebe mit deinem Antlitz aus Traun.  
Ach, du bist gekommen mit deinem Blut, deinen Armen.  
Ich möchte träumen vom unmöglichen Besucher, von dem, der nicht kam.

رأس نسائي من الرغام ، منظر جبالي  
حوالي التي صام قبل الميلاد . مجومة جويول ، نيويورك

Taufiq Şa'igh

Gedicht 22

Bis der letzte Schleier fiel,  
War ein Makel auf unserer Liebe,  
Verborgen, schmerzvoll.  
Ich war ein Buch für dich und du für mich,  
Und auf dem Bücherbord: tausend Bände.  
Eine Schwester warst du für mich und ich ein Bruder für dich.  
Und alle auf Erden sind Brüder.  
Solltest du vergehn oder ich,  
Die Liebe würde erzittern, wenn nicht welken.  
Wir wussten nicht (nicht?),  
dass da ein Makel war auf unserer Liebe,  
Verborgen, schmerzvoll.

Wir hielten unsere Liebe für vollkommen  
(taten wir es oder wollten wir es bloss nicht sehen?)  
So lässig blieben wir, leidend,  
Achtlos eines nahen Teichs,  
wo sich Unbehagen löste,  
Und die Liebe sich nachher vollendete,  
bis sich der hasserfüllte Schleier für uns enthüllte.  
Beinlos  
Langsam, langsam krochen wir.  
Fürchteten wir die Wasser?  
Wir waren von den Wassern der Auferstehung aufgeschreckt  
(Waren wir Entdecker oder besuchten wir unsere Heimat?)  
Wir sprangen in den Teich.  
Wir tauchten unter, bis unser Durst gelöscht war.

Als der letzte Schleier fiel.

Badr Schākir as-Sayyāb

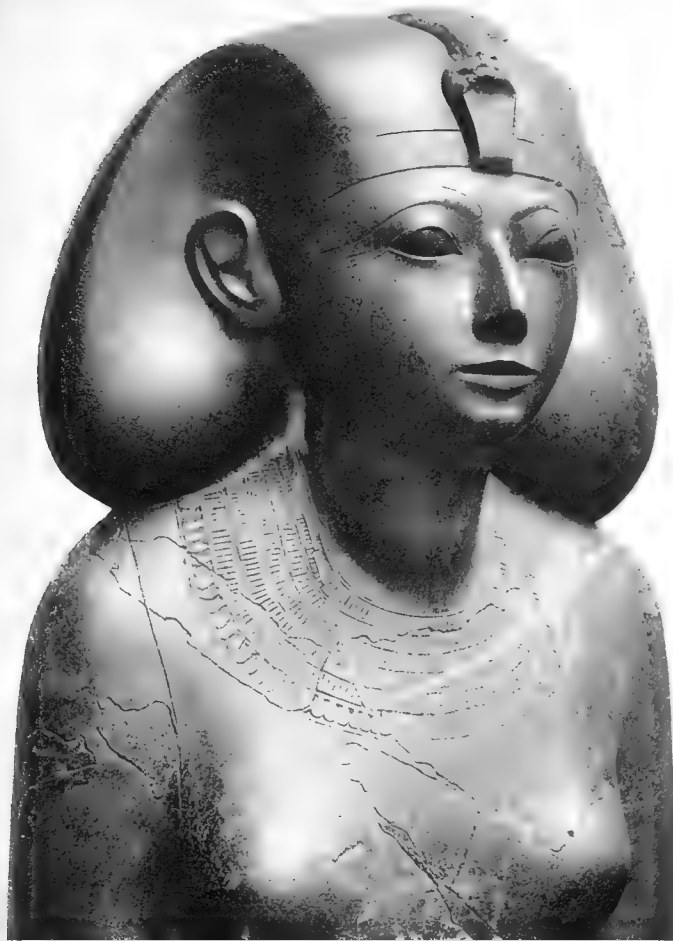
Eine Nacht in Paris

Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.  
Ich fühlte, wie die Winternacht mich ergriff,  
Und wie die Tränen, in Schweigen geweint, mich zerbrachen  
Wie der Horizont, verdorben durch Wolken.  
Mich packte die bittre Nacht von Paris. Die Luft, draussen, ach,  
hat mir die Kehle zugeschnürt beim lauten Lachen der Dirnen.

صورة حشيشوت . مصر

الأسرة الثامنة عشرة

القرن الرابع عشر - متحف متروبوليتان ، نيويورك





Die Sterne, fröstelnd wie der Kristall von reinen Kronleuchtern  
in den Tavernen, wo die Betrunkenen ihre Messer schwingen.  
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raum hängt  
Und das Echo des Lebwohl: »À bientôt!«  
Und du, dieser Horizont aus geköpften, klugen Blumen,  
die einen blau und rot: Kindertraum.  
Kinderzeit, Kinderzeit! Wo? Sieh, wir sind Muscheln in einem Teich.  
Gläser, im Kling Kling, Glocken, die aufwachen.  
Pflaumen, Trauben, Granatäpfel. Krüge, gefüllt bis zum Rand.  
Dann dieser Abend, dieser Herbst und dieses Feuer um uns her.  
Jemand richtet seinen Blick gegen den schönen Stern:  
Es ist Schahrayar. In der Leere berührt die Hand  
das Gold der Erde. Dort unten, sehr fern, Katzenmiauen, Bellen  
»À bientôt.«  
Du bist fortgegangen. Das Licht wird zum Schatten.

Da ist dein Versprechen, Freundin,  
Dein Versprechen. Ach, Wafika, ich sag dir,  
Du würdest dem Grab entsteigen, und ich  
würde meine Jugend beerben.  
Du würdest in den Irak kommen.  
Aus meinem Herzen würde ich den Weg für deine Schritte formen.  
Der Frühling bräche aus mit den Zweigen,  
Wie Ishtar vom Himmel fallend.  
Maulbeerbäume, Lorbeerbäume, Rosen und Palmen  
Verwehen schon ihren Wohlgeruch.  
Da ist die Dämmerung, da ist der Tiger.  
Und der anmutige Schiffer, der vor sich hin singt:  
»Wenn ich wäre, wenn ich wäre der Morgenstern,  
fielen ich, mein Liebling, unter deine Decke,  
bät' ich dich, langsam mich einzupacken...«  
Dämmerung. Du bist in Jaïkur.  
Der Wind treibt deinen Mantel auseinander.  
O, lass ihn. Das Licht  
kleidet sich keineswegs an.  
Unser Boot beginnt zu schwanken, die Sterne verzetteln sich  
bei jedem Ruderstoss wie die Fische,  
die sich auf- und abschwingen.  
Irrendes Boot an ewigen Ufern.  
Zeit ohne Vergangenheit, um zurückzukommen, ohne Zukunft, um dorthin zu gehen.  
Mehr Sterne. Nichts als wir, die Liebenden.  
Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.  
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raume hängt  
Und das Echo: »À bientôt.«  
Und der Horizont der geköpften, klugen Blumen  
In einer Vase.

Sa'id 'Aql

### Der Palast meiner Geliebten

Jede Nacht will ich für dich  
einen lichtdurchfluteten Palast bauen.  
Mit Quadern von lauter Smaragden und Diamanten.

Soll er himmelblau sein wie deine Augen  
oder grün wie die Hügelkuppe?  
Er soll sein, wie du ihn wünscht.  
So soll er sein, der Palast.  
Sing leise, und gehorsam wird er dich tragen,  
dich fliegen wie ein trunkener Vogel,  
dich hochheben wie ein Strahl aus Licht,  
suchend zwei versunkene Sterne,  
getrieben von dem Sekundenschlag der Zeit.  
Die Augen geschlossen im Ablauf der Nacht.

Wenn wir zusammen das All durchquert,  
den Licht-Ozean,  
wo Schlaf und Träume gemacht werden,  
frag nach dem meiner Finger,  
der die Erde berührt,  
der die Blumen des Willkommens sät,  
bevor du auf Besuch kommst.  
Das mag dir zeigen  
den Weg zu deinem Glanz-Palast.

Solltest du des Palastes müde werden,  
der Pein von Einsamkeit und Kummer,  
erinnere dich unserer Erde,  
der Hügel und Ströme.  
Dann flüstere, und ich werde kommen,  
die grünende Pracht der Welt in meinem Mantel.  
Wenn du nicht mehr krank bist, bitte mich, du mein Verlangen,  
dass ich das Verfallne wieder errichte.  
Wenn du mich liebst mit der Leidenschaft,  
die den dämmernden Stern zum Leuchten bringt,  
dann will ich selber bauen in den Himmel  
ein neues Balbeck oder Palmyra  
und sagen: Freu dich, frohlocke,  
ergreif jeden Komet wie einen Ball.  
So ist die Welt für dich ein Schauspiel,  
deine Laune, dein Genuss.



## اللغة كأداة لنقل المعلومات

بتأمل هذا التفسير لجرى عملية التواصل، نواجهنا أسئلة لا بد من الإجابة عليها، إذا أردنا فهم مجرى هذه العملية. فالشك في صيغ اللغة الجاهزة يدفعنا الى التساؤل عما إذا كان لنا أن نقبل حرفياً صيغاً، مثل: (ملك الخبر) و(يتقل الخبر الى شخص آخر) أي نأخذها مأخذ الجد كما فعلنا في التفسير السابق. ألا توحى هذه الصيغ اللغوية بآلية لا تصلح إطلاقاً لشرح عملية تبادل المعلومات، ولقهم مجاري عمليات الاتصال اللغوي؟ ثم إننا نتساءل عما إذا كانت جميع عمليات الاتصال اللغوي بين الأفراد تقع تحت مفهوم إعطاء المعلومات؟ هل هناك أشكال أخرى من الاتصال اللغوي؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي السمات المشتركة لجميع أشكال الاتصال اللغوي؟ فالسؤال الرئيسي هو بالإيجاز: كيف يسير النظام اللغوي بوجه عام؟

للإجابة على هذا السؤال يجدر بنا أن نسترجع موقف الاتصال اللغوي عن طريق أمثلة إضافية. وفي التالي نبسط عملية الاتصال ونقتصرها على استخدام المثل والكلمات التي تنطق بفرض الإعلام أو النظام. بهذا التقيد يمكن تلخيص عملية الاتصال بين ماكس وموريس في الجملة التالية:

- ١ - تغلب فريق (بافاوا مونيخ) على فريق (فد) من كولونيا) بثلاثة أهداف لمُدْفِين.
- ٢ - كيف لعبت كولونيا؟
- ٣ - الصيف أكثر دفئاً من الشتاء.
- ٤ - «الوحدة التي مكوناتها الوجود والعدم كمالين لا

من الخبرة اليومية يبدو بديها، أننا نحصل على ما نريد من معلومات بواسطة الصيغ اللغوية، وأن اللغة أداة لنقل المعلومات. تبدو هذه حقيقة، لا لبس فيها . . . على أن البديهييات كثيراً ما تتكشف بالتدقيق كشاكل تستعصي على الحل.

ولذا كان الأحرى بنا أن لا نلجأ مباشرة الى الأوصاف البينة والشروح المستساعة، وأن نسترجع أولاً الموضوع المطروح للبحث عن طريق التمثيل.

في صباح يوم الأحد تقابل ماكس وموريس: سأل موريس: كيف لعبت كولونيا؟ فأجاب ماكس: فازت بافاريا عليها بثلاثة أهداف لمُدْفِين.

إذا أردنا شرح عملية الاتصال - process of communication - في المنظر السابق، نجد أولاً أنها تتميز بالسمات التالية: موريس يبحث عن خبر، أي عن معرفة لا يملكها - وهو يسأل ماكس الذي يعرف بما يود معرفته. والنتيجة أن موريس يعرف الآن شيئاً لم يعرفه من قبل - لم يغير الخبر صاحبه، فماكس مازال يعرف ما يعرفه الآن موريس. كل ما حدث هو أن الخبر قد نُقِلَ الى شخص آخر، أي نشر.

إذا أخذنا هذا الشرح حرفياً نحصل على الصورة التالية لعملية النظام اللغوي بين ماكس وموريس: الخبر هو شيء يمكن أن ينتج منه العارف به نسخة ثانية مطابقة (أي مثلاً duplicate)، ويمكن أن يعطيا للأخرين بواسطة الصياغة اللغوية، أي أن اللغة تستخدم كأداة لنقل المعلومات في شكل نسخ مطابقة أو مماثلة تنقل من فرد الى آخر.

ينفصلان، تختلف في نفس الوقت عنهما، إذ تكون ثالثا مضادا لهما وهو في صورته الخاصة **الصيرورة** (هيجل)، علم المنطق، الجزء الأول، طبعة لاسون، ص ٧٩).

٥ - إياك والقتل!

يمكن أن نقول: إن كل جملة من الجمل السابقة تعمل إعلاما information. فالشال الأول «كيف لعبت كولونيا؟» يغير السامع عن نقص في معلومات المتكلم، والمثال التالي له يُعلم السامع عن توزيع الدفء في الصيف والشتاء. والانتباس المأخوذ عن هيجل يعرفنا بمفهوم الصيرورة، والشال الأخير ينهي عن ارتكاب فعل معين، وهو القتل.

على أن القارئ يحس أننا نستخدم لفظ (إعلام) استخداما شديدا السذاجة، فاللفظ بهذا الاستعمال يشير فحسب إلى الحقيقة العامة، وهي أن السامع قد فهم أن المتحدث يريد أن يقول شيئا هذه الملاحظة تؤدي إلى التساؤل عن الكيفية التي يجب أن نتحدث بها عن الأمثلة السابقة. بمعنى آخر: لا بد أن نستوضح المعنى الذي لتدويه الكلمات:

هذه المشكلة يواجهها كل عرض علمي فقبل أن نشرح الثابت من الحقائق facts أي قبل أن نتناولها بالتحليل، يجب أن نوضح المفاهيم التي سنستخدمها في التحليل والشرح. وفي إطار هذا المقال لا نستطيع تفصيل هذه المسألة، ويكفي الإشارة إلى القاعدة العامة، وهي أننا لا نستطيع شرح المفاهيم بعيدا عن الحقائق أي لا نستطيع شرح المفاهيم دون مراعاة الخبرة التي تتضمنها الحقائق.

فلنتأمل عن قرب المثال رقم (٣) «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» كل قارئ أو سامع (يتكلم الألمانية) يفهم هذه الجملة. هل يعتبر هذه الجملة أيضا صحيحة؟ ... بالنسبة لأولئك الذين يعيشون في أوروبا، سهل الإجابة على هذا السؤال: فهم يعرفون أن الصيف أكثر دفئا من الشتاء. مضمون هذه الجملة بالنسبة لم يلدغي بحيث إن صادفهم في حديث ما، فلن تقل اليهم اعلاما ما، فهم على دراية سابقة بما نقوله. على أننا نستخدم هنا تعبير (إعلام) بالمعنى الضيق، وهو المعنى الشائع المعروف: فالإعلام معرفة يكتسبها السامع عن

طريق عمل الاتصال act of communication. بمعنى أن هناك ثغرة في معلومات السامع يسدها الإعلام، كما هو الحال في حديث ماكس ومورتنس. والسؤال الآن هو: ماذا يحدث حقيقة، عندما نسمع ونفهم جملة: «الصيف أكثر دفئا من الشتاء»، دون أن يؤخذ هذا الفعل كعملية ابلاغية أو اعلامية.

إحدى الإجابات هي أننا في هذه الحالة نستعيد شيئا نعرفه من قبل. عندما نطق المتحدث بجملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» فهو يطلب من السامع أن يفكر في التو في هذه العلاقة أو أن يسترجعها في مخيلته لأنها في إطار الكلام أو الحديث أو بالنسبة لشيء ما. على ذات أهمية تتضمن عملية الاسترجاع والتذكر شرحا لجري عملية الاتصال، ونستطيع أن نستيعض بها عن نموذج نقل المعلومات الأول الذي عرضناه في البداية دون أن يقدم لنا شرحا مرضيا.

لتدعيم ذلك يمكن أن نقول إن جميع الأمثلة السابقة تحتاج لفهمها إلى أشياء نعرفها من قبل. فالسؤال رقم (٢)، «كيف لعبت كولونيا؟» يتطلب لفهمه معرفة سابقة بنوادي كرة القدم في ألمانيا الاتحادية ومركز هذه النوادي في الدوري العام، ونفس الشيء ينطبق على المثال الأول. أما المثال الأخير «إياك والقتل!» فهو يذكرنا بإحدى النواهي أو الوصايا التي نصادفها في صورة أو أخرى في جميع الأنظمة الأخلاقية. يبدو حديث ماكس ومورتنس كوقوف إشتباري نمطي بسبب الشروح الإضافية المصاحبة. أما إذا وضعنا هذا المنظر في إطار آخر كجزء من حديث طويل، يحاول فيه مورتنز أن يقنع ماكس أن كولونيا ستزيم في مقابلاتها التالية مع فريق بافاريا، كما هزمت من قبل، ففي هذه الحالة يعرف ماكس نتيجة المقابلة السابقة، وهذا يعني استحالة تطبيق «نموذج نقل المعلومات» على هذا الحديث. ومن جانب آخر يمكن أن تمثل جملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» أداة بالنسبة لأحد المنود من جزائر Kordillern بالاكوادور، إذا كان الحديث في هذا المضمون عن ألمانيا.

بعد هذه الإيضاحات لا بد وأن نصف عملية الاتصال اللغوي بطريقة أخرى تختلف عما افترضناه في البداية. من الواضح أن عملية توصيل المعلومات من جانب المتحدث

ما في ذهن القارئ أو السامع الذي يتكلم الألمانية، بشكل يرتبط بخبرته السابقة.

وتتلخص عملية الاتصال هنا، في وضع هذه المعاني الحاضرة في اللفظ في عملها المناسب حسب تكوين الجمل، ثم تكون مفهومة فكري منها بفصح عن المعنى المحتمل لعبارة هيجل.

من هذا العرض الأولي يتضح جانب هام لجميع عمليات التواصل اللغوي: فكلمة قلت عناصر الموقف المساندة النابعة عن الخبرة العملية في الحاضر أو الماضي، توقف فهم الصياغة اللغوية على وسائل المعجم والنحو للغة المستخدمة، واستغرقت عملية الفهم وقتا أطول وكانت أقل قطعاً وقياساً. وهذا يؤدي بنا إلى التساؤل عن مدى اليقين ومدى الثقة في عمليات الاتصال. فمن الواضح أننا لا نستطيع تجاهل احتمال الخطأ أو سوء الفهم، وهذه هي إحدى دروس الخبرة اليومية.

إن الثقة بنظام الاتصال اللغوي ليس بالقدر الذي يسمح لنا عند صياغة مضمون ما بالأطمئنان إلى صواب هذه الصياغة أي أنها مستفهم حسب المعنى الذي قصده المتكلم. فلو صح نموذج النقل لتفسير عمليات الإخبار اللغوي الذي أوردناه أولاً ثم استبعدناه لكان لنا أن نطمئن إلى صواب عمليات الاتصال اللغوي، بل إن خبرتنا بالنقص الذي تتميز به أساساً عمليات التفاهم هي سبب آخر يدفعنا إلى رفض نموذج النقل المذكور. وإذا كان لا بد أن ندخل احتمال الخطأ في الحساب فن الضروري أن نختبر بتعبير غرض الاتصال اللغوي. وواضح ما نقصده بتعبير غرض الاتصال: فالقصد هو المضمون الذي يمكن أن يتصوره السامع أو يفكر فيه أو يذهب إليه والذي يريد المتحدث نقله إليه بواسطة الصياغة اللغوية. ولكن كيف لنا أن نختبر «غرض الاتصال اللغوي»؟

في مستطاع مورس على سبيل المثال أن يتأكد بواسطة الجريدة اليومية من صحة التلغ الذي سمعه من ما كس، وفي مستطاع الهندي ساكن جزائر Kordilleren بالاكوادور أن يرحل إلى أوروبا لكي يتأكد، إن كان الجو هناك صيفاً أدفاً منه شتاءً. وقد تؤكد للمتكلم إجابة من المتلقي أو إشارة منه صحة فهم كلماته، ولكن في مواقف الاتصال الصعبة، حيث يتطلب نظام الاتصال اللغوي،

وعلى اكتساب المعلومات من جانب السامع توقف على خبرة أطراف عملية الاتصال وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل وعلى الوظيفة التي يضفيها الأطراف على فعل التواصل. فتبادل المعلومات وعدم تبادلها ليس عنصراً حيوياً مباشراً في موقف الاتصال، رغم أن النقص في المعلومات يتم معالجته بطبيعة الحال بواسطة الأخبار اللغوي. وأياً كان الأمر ففهم أي قول لغوي يحتاج إلى نشاط عقلي خاص من جانب المستمع، فهو إذ يذكر بعض ما لديه من معرفة وخبرة سابقة في حياته، يقوم في فكره وتصوره بتنظيم ما يسمى بمضمون ومعنى وربما أيضاً مقصد ما صرح به المتحدث، فهو في جميع الحالات أكثر من مجرد مستقبل يتلقى شيئاً ثم يمتلك ما تلقى. ففهم كلام المتكلم هو نتيجة نشاطه الذاتي، نتيجة يصل إليها بنفسه مسترشداً بعبارة المتكلم.

يمكن اختيار الشرح السابق لعملية الاتصال اللغوي بواسطة الجمل والكلمات والأحداث التي لا تتضمن إلا قاعدة لطيفة للغاية من الخبرة اللازمة لإتمام عملية الفهم، أي تلك الجمل التي تتطلب أقصى درجات الجهد حتى تتم عملية الفهم. ويمكن أن نستخدم في هذا السبيل اقتباس هيجل السابق:

«الوحدة التي مكوناتها الوجود والعدم، كعاملين لا ينفصلان، تختلف في نفس الوقت عنهما، إذ تكون ثالثاً مضاداً لهما وهو في صورته الخاصة **الضرورة**». لاستيعاب هذه الفقرة ليس أمام غير المتخصص في الفلسفة إلا القواعد النحوية التي يصادفها في صياغة هذه الجمل. من العسير أن نفترض هنا خبرات سابقة عند السامع أو القارئ كما هو الحال في الأمثلة السابقة: كمعرفة بكرة القدم، أو دراية بتفاوت درجة الحرارة حسب الفصول، أو الاقتناع بنظام ما خطي. الوسائل اللغوية التي تؤدي إلى الفهم في هذا المثال هي في المقام الأول: القاموس كعمد للالفاظ ومعانيها، وعلم النحو والصرف كمجموعة القواعد اللازمة لتكوين الجمل تركيبياً صحيحاً. وليس من الضروري أن نفترض أن مضامين الكلمات التي تسمى عادة بمعاني الكلمات حاضرة في ذهن السامع أو القارئ بالصورة الوصفية التي تصادفها في المعاجم. على أنه يمكن أن نفترض أن معاني الكلمات حاضرة بشكل

لضالة الحيرة السابقة أقصى درجات الجهد (كما هو الأمر لفهم عبارة هيجل) لا يمكن اختبار غرض أو غاية عملية الاتصال عن طريق آخر غير طريق الاتصال اللغوي ذاته. في هذه الحالة إذا أهم المتحدث والمتلقي بنجاح عملية الاتصال فليس أمامهما في هذا الموقف غير رد الفعل اللغوي للمتلقى. ليس بوسع المتلقى أن يحسم الموقف هنا بواسطة حركة أو إيماءة تثبت فهمه، وإنما عليه أن يضع غرض أو هدف عملية الاتصال موضع الاختيار بواسطة عملية اتصال لغوي جديدة.

إن قال قائل: «ياك والقتل!»، وإردت اختبار مدى فهمه لذلك، فاستطاع بدوري أن أسأل: «أطلب مني أن لا أقضي على حياة انسان ما؟» وإذا رد الآخر قائلاً: هذا صحيح ولكن هناك حالات استثنائية، مثلاً عقوبة الاعدام أو الحرب انتصاراً لحق أو لتنفيذ هدف محمود، ففي هذه الحالة لا بد لي أن اصحح من فهمي الأول للجملة. كذلك في استنهاضها تحدثت عن «القضاء على حياة انسان»، أما المتحدث فقد استخدم تعبير «القتل»، وقد يكون الموضوع الآن هو الاختلاف بين القتل والقضاء على حياة انسان ما، عما إذا كانت وسائل القتل سواء في عرف هذا المبدأ «الطَافِي»؟ هل يستوي القتل بواسطة ضربة فأس والقتل عن طريق دفع انسان ما الى حافة اليأس، أم لا بد من التفريق بين الحالتين؟

من هذا المثال نتبين أن اختبار غاية الجملة السابقة، «ياك والقتل»، أي فهم مضمونها، يؤدي بنا إلى موقف اتصال حوارى، وهو موقف يحمل في الواقع دائماً ملامح الجدل حول الضمير الصحيح للصياغة اللغوية، ان تفاضينا عن هذا الجدل، واقتصرنا على تأمل ملامح الاتصال في عملية الاختبار فسنواجه سؤالاً لا مهرب منه، وهو: متى تنتهي عملية اختبار الفهم نهايتها الاكيدة؟ من واقع الاتصال ليس من اليسير الاجابة على هذا السؤال، لأن عمليات الاتصال في الواقع عديدة الابد، وغالباً ما تنتهي لاسباب عملية لا بسبب الوصول الى وضوح تام، أي لاسباب لا تتعلق بعملية الاتصال ذاتها. وإذا ادخلنا الكذب العلمية والنصوص الفلسفية في حسابنا باعتبارها صياغات لغوية تهدف الى الاتصال، فيمكن ازاء التفسيرات التي لفتها هذه

المؤلفات منذ قرون ومازالت تلاقيها، وازاء التفسيرات المختلفة للتفسيرات أن نصوغ المبدأ التالي: في حالات الاتصال اللغوي الصرف حيث يتوقف الفهم عند التقارىء أو السامع على وسائل الاتصال المعجمية والتحويلية لا يمكن القطع من حيث المبدأ باكتساب الفهم بين اطراف عملية الاتصال، أي لا يمكن القطع بالوصول الى أقصى درجات الفهم وتنتهي دائماً عملية اختبار غاية الاتصال لاسباب خارجية برجماتية.

ربما تضمن هذا الفرض القائل بعدم الاعتماد من حيث المبدأ على دقة الاتصال اللغوي شيئاً من القدرية. على أن العرض السابق قد ابتعد بنا في الواقع كثيراً عن الفروض الاولى التي انطلقنا منها. وليس لنا أن نجزع من هذه القدرية التي هي في الحقيقة وصف لجانب هام من عالم الحياة الفعلية، فقصور أنظمة الاتصال الانساني من حيث الاساس حقيقة يمكن تقبلها: فجميع أنظمة الاتصال ومن بينها الاتصال اللغوي تتضمن من الوسائل ما يكفل القطع بحد مقبول من الفهم للصياغة اللغوية (أو لما يصرح به الشكل) ثم ان فروعا عديدة من فروع الحياة لا تحتاج لمثل هذا القطع بمضمون عمليات الاتصال، إذ تكفي صحة الاصل أو قد يُعوض النقص في الفهم الاتصالي عن طريق التماطف والامل في الوصول الى اتفاق جماعي.

قد اتضح الآن أن الحديث عن اللغة كأداة لنقل المعلومات حديث مجازي بالمقارنة بما يجري في الواقع عند الاتصال اللغوي، وبالرغم من ذلك فلهاذا التعبير ما يبرره اذا تذكرنا أن من وظائف اللغة الهامة أن تستخدم كوسيلة لنقل المعلومات وكطريقة لنشرها. أما اذا اخذنا تعبير «نقل المعلومات» ك مفهوم بلسمي يبحث تبلى الاخبار أو المعلومات هي سلعة عملية التبادل الاعلامي، في هذه الحالة يبدو طبيعياً أن نذهب الى محاولة الاستمانة بطرق العمل «لنظرية المعلومات» Theory of information لتحليل عمليات الاتصال اللغوي. وبما أن نظرية المعلومات تدخل عادة في نطاق العلم المسى بالكبيريتيكا Kybernetik، لذا نطرح السؤال عن إمكانية النظر الى أنظمة الاتصال كأنظمة كيرينيتيكية. ولا بد أولاً أن تتمهل قليلاً قبل معالجة هذه الأفكار.

الإحصائية لنظرية المعلومات لابد أن نعين عدد الإشارات الخفية التي في حوزة التكمّل، ولابد أن نحسب احتمال الإرسال لكل من هذه الإشارات، وهذا أيضا ضروري بالنسبة للمستقبل. ولا يمكن الرجوع الى الكلمات المنونة بالمعجم، إذ أن عدد الكلمات هناك لا يمكن أن يتطابق مع عدد الإشارات المرسلّة، هذا إن غفصنا الطرف عن مشكلة المقارنة بين معاني الكلمات ومضمون الإشارات. وقد أجريت بالفعل مثل هذه الدراسات الإحصائية التي تقارن نسبة ورود الكلمات في النصوص المختلفة مع استخدام الجهاز الرياضي لنظرية المعلومات، إلا أن هذه الدراسات تنحصر في الواقع بالوجهة الهندسية للإشارات الصوتية فحسب. وهنا نكتشف نقضا آخر لنموذج نظرية المعلومات، فالنظرية تُدخل في حسابها موضوعات اتصال ذات تعديد بسيط للغاية وكل ما يفترض فيها أنه يمكن التمييز بينها، في حين أن الاتصال الانساني يستخدم اشادات أو رموزا لها طابع معقد مزدوج (كاشارة signal ومعنى meaning) وبواسطتها يصل المستقبل عن طريق اجتهاده الخاص الى معنى الكلام. يضاف الى ذلك أن اهتمام نظرية المعلومات ينصب على قياس قيم معلومات محدودة التعريف، في حين أنها تتغاضى كلية عن شرح عمليات الاتصال. يمكن هذا العرض لبيان اننا لا نتوقع أن تقدم لنا نظرية المعلومات رغم الاسم الجذاب الذي تحمله، أكثر من مساهمة جانبية كفتح صيغ الاتصال الانساني.

بقى أن نستوضح مدى المساعدة التي يمكن أن يقدمها الكيرينيتيكا ويمكن أن نعرف الكيرينيتيكا بأنها فرع العلوم الذي يختص بالبحث في الانظمة الديناميكية التي من عناصرها الرئيسية عمليات التحكم الذاتي self-regulation، وتقابل هذه الانظمة في فروع مختلفة: في الهندسة الكهربائية وفي الاقتصاد القومي وفي العمليات الفسيولوجية لجسم الانساني وفي عمليات التعامل الانساني. من هذه الاشكال المختلفة لانظمة التحكم الذاتي يمكن أن نستخرج نظاما نموذجيا نستطيع بحث خواصه وقياسها. من الاسئلة المهمة هنا مثلا: كيف تتغير طبيعة هذا النظام بارتباطه بالعناصر المختلفة التي يتكون منها؟ وما هي الاشارات المحتملة التي يمكن ان تصدر عنه في هذه

لقد كانت نشأة نظرية المعلومات من مجال هندسة الاتصالات الكهربائية وترتبط هذه النظرية بنموذج اتصال مبسط للغاية ويحدد التركيب. ويشمل النموذج مرسلًا transmitter ومستقبلا receiver يرتبطان بواسطة قناة اتصال. ولدى المرسل معلومات للإرسال، يمكن تسميتها بالإشارات signals، وكل ما نعرفه عن هذه الإشارات أنها تتميز بعضها عن البعض كما أنها محدودة العدد، ويرتبط بكل اشارة احتمال رياضي، أي رقم بين الصفر والواحد الصحيح، يحدد مدى احتمال ارسال الاشارة المذكورة في فترة ما من فترات الإرسال. ومن خصائص هذا النموذج المهمة هو دواية المستقبل بالإشارات الممكن ارسالها وباحتمالات الإرسال، وعادة لا تحمل القناة هذه الإشارات دون تشويش، فالمستقبل يتلقى بجانب الإشارات المرسلّة في القناة تشويشا غريبا تتوقف كثافته على درجة التشويش. وبما لذلك فن المشاكل الرئيسية لنظرية المعلومات: كيف يمكن للمرسل أن يرسل اشاراته بشكل شفرة (نصبات كودية) بحيث يستطيع أن يقلل من التشويش المحتمل (أي من التحريفات الممكنة) الى اقصى حد ممكن؟ ولواجهة ذلك يُعرف مقياس للمعلومات يمكن بواسطته قياس أو تقدير درجة التشويش. ويُعرف مقياس المعلومات - وربما كانت هذه أهم نقطة في الموضوع - بواسطة احتمالات الإرسال للإشارات فحسب، دون أن يعرف فيها أكثر من ذلك. والمنطلق هنا كالتالي: كلما قل احتمال الإرسال لاشارة من الاشارات قل توقع المستقبل أنه مستقبل هذه الاشارة، فإن ارسلت بالفعل اشارة ذات احتمال ارسال منخفض قلت درجة الشك أو عدم التأكد، وبالعكس ذلك عند استقبال اشارة ذات احتمال ارسال مرتفع. ويُربط مفهوم المعلومات بدرجة الشك أو عدم التأكد، بحيث تكون علاقة مقياس المعلومات علاقة عكسية بالنسبة لاحتمالات الاشارات. وبذلك يصبح للإشارة قيمة معلومات كبيرة كلما قل احتمال الإرسال في لحظة معينة.

وعادة عندما يستخدم تعبير «نظرية المعلومات» تُنسى بسهولة هذه الخلفية للنظرية. وغالبا ما تتضح سريريا صعوبات التوفيق بين هذه النظرية وبين العلاقات المعقدة للاتصال اللغوي، فحتى نستخدم القيمة القياسية

تحقيق شيء أكثر من ذلك، فهناك عقبة رئيسية تقف دون تطبيق نماذج الكيرينيكا على اشكال الاتصال الانساني، وتكمن في أن هذه النماذج تقوم عادة على مبدأ الكم أي على الحساب والقياس وتعداد الاحوال الطارئة. ولا يمكن قصر عمليات التبادل الانساني على الحركات الكبيرة إلا إذا استبعدنا بعض الخصائص الرئيسية لعملية الاتصال، ويمكن بطبيعة الحال أن نقتصر على الشروط الفسيولوجية والفيزيائية للاتصال اللغوي، ويمكن أيضا أن نستخدم في هذا المجال نتائج وطرق أبحاث الكيرينيكا بنجاح. على أن مكونات عمليات الاتصال الانساني الرئيسية هي المقاصد والمضامين الفكرية والعمليات العقلية أو العلمية، فن غير المحتمل أن يؤدي تطبيق الكيرينيكا هنا الى النتائج التي نسمي اليها، والتي نحتاج الى احتياجا ملحا لفهم العمليات الاجتماعية الواقعية، والاحرى هو القيام بأبحاث مستقلة لعمليات الاتصال الانساني.

الأحوال؟ ونحت أي ظروف يتميز هذا النظام بالثبات ونحت أي ظروف يصيبه الاضطراب وينتهي به الامر الى الانهيار؟

بهذا المعنى يمكن بالفعل النظر الى المشتركين في عملية الاتصال كنظام كبير بيئيكي. فنجد أن عملية اختيار غاية الاتصال التي شرحناها من قبل تحمل بوضوح معالم عمليات التحكم الذاتي. ففي كل العمليات الجماعية المشتركة يؤثر المشتركون بعضهم في البعض، ويوجه بعضهم بعضا. وتستهدف المجموعة، أي النظام الوصول عن طريق التحكم الذاتي الى حال يمكن اعتباره مقصد التعاون بينهم. وفي حالة الاتصال اللغوي فهذا المقصد هو التضام المتبادل، على أننا نتساءل عما إذا كانت الكيرينيكا تستطيع أن تساهم في تحليل عمليات الاتصال الانساني مساهمة لا تقف عند حد اطلاق مسمى جديد على افراد المشتركة في عملية الاتصال. في الواقع أن الانطباع حتى الآن انه لم يحدث أكثر من ذلك ولا تشير الدلائل الى احتمال

# مركز البحوث

# اللغة كوسيلة للتدليس

فيما يتعلق بوظائف اللغة فقد سُلِّطت الأضواء حتى الآن على نقطة واحدة، ألا وهي الصلة بين اللغة والفكر، أو بمعنى أدق بين الكلام والفكر. وهناك وجهتان متطرفتان في هذا الباب: الأولى تذهب إلى أن الفكر محدود بمحدود اللغة ويتوقف عليها، والثانية تنفي هذه التبعية. النظرية الأولى تقود إلى مقولات أخرى، منها مثلاً: نحن سجناء لغتنا ولا يمكننا التفكير خارج نطاقها . . . وليس في وسع هذه النظرية هكذا أن تشرح كيف نستطيع تغيير اللغة وكيف نستطيع اكتشاف الجديد. والنظرية الثانية تقود أيضاً إلى مقولات، منها أن اللغة لا تناسب مع ما يدور بنا من أفكار، ولا تعبر عن أفكارنا التعبير الصادق، بل إنها في النهاية موطن الداء. وغالباً ما تُطرح النظريتين بطريقة إيجابية وتحليلة للغاية. وأخيراً، منذ عهد قريب، بُدِء بإجراء تجارب سيكولوجية في هذا الباب .

إن صعوبة إيجاد المبررات لإحدى النظريتين مرجعها في اعتقادي أن أفكار المتكلم لا يمكن الإلمام بها أو تدوينها دون الاعتماد على اللغة. وحتى لو افترضنا أن رسم تيارات المخ قد يعطينا فكرة عن الأفكار، فإن تفسير تلك الرسوم هو دائماً مسألة لغوية. وفي النهاية فنحن نقارن بين لغويات.

هذه الصعوبات قد تدفعنا إلى عدم الاهتمام في المقام الأول بالصلة بين اللغة والفكر، الأمر الذي لقي اهتماماً كبيراً حتى الآن. فلندرس بعض الحالات العادية للاتصال اللغوي أو للاتصال البشري عامة، فربما نعرفنا على عناصر أخرى هامة تلعب دوراً.

إن الاتصال اللغوي يتضمن عملاً، لأن الاتصال هو

تطوّرت الدراسات اللغوية تطوراً سريعاً خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة، وقد حدث هذا التطور في الأهم بعيداً عن الأضواء. ومع أن قضايا اللغة تليق منا دائماً اهتماماً، إلا أن علماء اللغة لم يفلحوا في وضع مشاكلهم وتفسيراتهم لتلك المشاكل أمام الرأي العام. بل غالباً ما تُركت معالجة المسائل اللغوية في الصحف والمجلات إلى رجال الإعلام وإلى المهواة غير المتخصصين. إن أسباب ذلك لا تكن في الصعوبات التي يواجهها مثلاً من يعالج قضايا لغوية نظرية من علماء اللغة في تقريب مادته إلى القارئ فحسب، أو إلى عدم اهتمام علماء اللغة بالتعريف بقضايا اللغة، وإنما أيضاً في اهتمام الرأي العام بقضايا يعبها، دون غيرها، وتقضيله لطرق محددة في معالجة تلك القضايا، وقد أدت معالجة هذه القضايا على هذا النحو بدورها إلى تضيق نظرة الرأي العام إليها بهذه الصورة. فالموقف الإعلامي في الصحف وفي دور الإذاعة لا يتيح لعالم اللغة المتخصص فرصة التعبير عن أفكاره بسهولة، فضلاً عن تشكك عالم اللغة في إمكانية نقل أفكاره إلى الرأي العام.

إن هناك ظاهرتين تلفتان النظر في التطور الحديث لعلم اللغة. الظاهرة الأولى: تزايد الأساليب النظرية والمعايرة للإبحاث اللغوية، مما يجعلها عبيرة على غير المتخصص، وما يلقى على علماء اللغة عبء تفسير هذه الأساليب إلى الجمهور العام. والظاهرة الثانية: اتجاه الدراسات اللغوية إلى الارتباط بالعلوم الاجتماعية، والتدخل من ارتباطها ببقية اللغة والدراسات الأدبية. والأفكار التي اعرضها في هذا الحديث تقتصر على هذا الجانب.

نوع من التعامل الانساني، وحيث أن كل اتصال يتطلب طرفين على الأقل، فهو إذن نوع من العمل المشترك - الذي نسميه «الفاعل المتبادل». ونود أن نفرق بين جانبيين من هذا التعامل: الأول الجانب اللغوي أو اللفظي، الذي يعبئه نطق جملة ما. مثلاً حين أقول على المائدة: «أعطني الملح من فضلك»، وثانياً تعبت هذا الفعل اللغوي، مثلاً أن يعطيني أحداً الملح. نلاحظ في الحال أن كلا النوعين من الفعل متصلان، وأن هذه الصلة ليست صلة سببية. إن تحقيق طلي ليس نتيجة سببية لذلك الطلب. كما نتبين بسهولة أن إقننا مثلاً شخصاً في الطريق وطلبنا منه «مائة مارك»، فن غير المحتمل أن يحقق هذا الطلب، ومهما يكن من أمر تحقيق الطلب يتطلب فهم الطلب، أي أن يفهم الطرف الآخر ما يرى إليه المتكلم فلو افترضنا أن بيغنا نطق تلك الجملة لما فكرنا إطلاقاً في تحقيق الطلب، لأننا نفترض أن البيغنا قد قام بأتمام الفعل اللغوي لفظياً، ولكنه لا يعرف اللغة الألمانية. من هذا يتضح أن من يتكلم لغة من اللغات غالباً ما يهدف عن طريق الفعل اللفظي إلى أن يحقق شريك الاتصال فعلاً ما، أو على الأقل أن يفهم شريك الاتصال شيئاً ما. ذكرنا من قبل أن قيام الشريك بتحقيق فعل ما ليس نتيجة سببية للاتصال. ومع ذلك فإنه يرتبط بالجملة التي قيلت. كيف يمكن تفسير ذلك؟ فلنتصور طفلاً قد تعلم: «عندما يطلب منك شخص أن تعطيه الملح فلا بد أن تعطيه إياه» وقد أنهى الجملة بلفظ «وإلا»، أي بالتهديد بالعقاب. مثل هذا الطفل سيحقق غالباً الطلب أكثر من طفل آخر لم يتعلم تلك الجملة بهذه الصيغة. المسألة تتوقف إذن على علاقة الجمل المختلفة بعضها ببعض. ويمكن إرضاح ذلك أيضاً بواسطة المثال الثاني. فلنتصور مجتمعاً يخالف مجتمعاً تعبر فيه الجملة التالية صادقة: «إذا طلب أحد منك نقوداً» فهو في ضيق، وعليك أن تجيبه إن استطعت. في مثل ذلك المجتمع سيلبي الكثيرون هذا السؤال، أكثر مما يليه الناس في مجتمعنا. ولكن هل لهذا حقاً علاقة بالجل أو بمعناها؟ قد توجهون إلى هذا السؤال. وجوابي أني لا أعرف تفسيراً آخر أفضل للور الجملة في عملية الاتصال، فاللور الذي يمكن أن تلعبه الجملة في عملية الاتصال هو معنى هذه الجملة.

ما يستحق الملاحظة في هذا الوصف هو أن معنى جملة ما ليس شيئاً حصصياً يتعلق بامتلاك أو بالاستمع، وإنما هو شيء مشترك تعدده اللغة التي تتبعها الجملة. فالعنى بمثابة نموذج أو قالب حاضر تحمداً به اللغة ويمدنا به بالتالي يجمع هذه اللغة.

فن يتحدث لغة ما يتعلم باكتساب هذه اللغة نماذج الأفعال. وتلك النماذج تحمداً له الأطر التي يمكن أن يعمل ويمارس أفعاله في نطاقها دون أن يخرج عما هو متبع. ونحن نسمى القدرة التي يكتسبها المتكلم. حين يُحكم جزءاً من لغة ما، بكفاءته اللغوية. ولا تقتصر الكفاءة اللغوية على معرفة نماذج الأفعال اللفظية، وإنما تتضمن أيضاً بدرجة ما كفاءته الاجتماعية، التي تتيح له التعامل وفقاً لنماذج بينها. بهذا المعنى تشكل الكفاءة اللغوية عنصراً هاماً من عناصر الحياة الاجتماعية. ومن خصائص النماذج السلوكية التي أشرنا إليها أنها في التطبيق تستطيع أن تغير من مجرى الأشياء وأن هذه النماذج نفسها قابلة للتغيير. بهذا نصل إلى موضوعنا وهو «إمكانيات التدليس أو التضليل». إن كلمة تدليس Manipulation مثلاً لما تصفه، فهذه الكلمة محملة بالكثير من المعاني بحيث يتعذر استخدامها دون إشارة الكثير من المشاعر. ما هو التدليس؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال، كما هو الحال في جميع الأنفاظ المستحدثة التي تلوكها الألسن. ومن الأفضل في بداية البحث أن نأخذ من اللفظ معناه الأعم. ويمكن تعريف «التدليس» بصفة مبدئية على أنه تغيير سلوك إنسان أو جماعات من الناس بواسطة غيرهم من الأفراد أو المجموعات. وربما كان من الأفضل تقييد هذا التعريف العام بعض الشيء، كأن نقول إن التدليس يقع في الحالات التي يحدث فيها التغيير دون وعي من هذه الجماعات، وفي الحالات التي يكون فيها هذا التغيير مضراً بمصالح هذه الجماعات. على أن هذا المقياس الأخير صعب التحديد.

هناك العديد من الأمثلة المباشرة الواضحة التي تستخدم فيها اللغة كوسيلة للتدليس. ولذكر التحليل النفسي على سبيل المثال، فالأساس الذي يقوم عليه لا يتعدى التعامل اللغوي بين المحلل النفسي، والمحلَّل (أي المريض). ومن

عديدة تم اختبار مسحوق الغسيل «آل» تحت انظار الرئي العام. في كل مكان جاء البرهان القاطع: آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي. آل ينضّر على القدرة العنيدة والبقع الصعبة. آل يزيل البقع وينظف تماماً، ولا تؤثر على النسيج والألوان. آل يسلم بقية حيوية، وهو أقوى وأقوى من كل مواد الغسيل السابقة. آل من انتاج سنليت. إلى جانب التكرار استعملت هنا وسيلة من الوسائل الشائعة التي تستخدم لإثبات صحة جملة ما، ألا وهي وضع «الإدعاء» في إطار من الجهل الصحيحة أو التي يُعتقد بالفعل في صحتها.

ونسمى هذه الوسيلة «التدليل». وتستخدم هذه الطريقة بوفرة في نصوص الإعلانات التجارية، وبجداه في مثالنا السابق، وإن كانت في صورة خاصة للغاية، فالأدلة أو الحجج التي تساق لا تصلح إطلاقاً للبرهنة على صحة الادعاء. وإنما يحاول النص لإيهام المستمع بصحة الجملة القائلة: «آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي». والمفروض على هذا الأساس أن يغير المستمع سلوكه ويختار عند الشراء مسحوق «آل». والجملة نفسها مصاغة بطريقة تحي بأنها تضم البرهان، إذ تشير إلى مواد الغسيل في الماضي، ووفقاً للإيمان الشائع بالتطور والتقدم، فلا بد أن يكون مسحوق غسيل «آل» الحديث أفضل من مواد الغسيل السابقة عليه. كذلك يذكر الإعلان برهانا آخر، وهو الاختبارات العينية ولكن هذه الحجة الثانية لا تزيد عن ذكر الجملة الخيرية في عديد من المدن الألمانية تم اختبار مسحوق الغسيل آل أمام الرأي العام - في كل مكان البرهان القاطع، ولكن صحة هذه الجملة ذاتها تظل دون إثبات.

ينطبق نفس الشيء على بقية الجهل التي سبقت لإثبات جودة مسحوق الغسيل «آل»، وعلى نفس المنوال يُختم الإعلان بعبارة «آل من انتاج سنليت»، وهو أمر لا يشك فيه، ولكنه لا يعني دون شك جودة مسحوق «آل» إلا إذا افترضنا أن «كل ما يصدر عن سنليت هو جيد». وهو ما يسعى النص الإعلاني أيضاً إلى البرهنة عليه. ويمكن أن نطلق على هذه الطريقة طريقة «التدليل» المعاد و«الادعاء بدون تدليل».

من الطرق الأخرى، تكرر افتراضات كاذبة أو أقوال

تبعات هذا الاتصال اللغوي بين الطرفين، وهو غالباً ما يكون إتصالاً طويلاً شاقاً، تحول سلوك الممثل، دون أن يعي نفسه طبيعة هذا التحول. ونفترض عادة أن هذا التحول أو التغيير في صالح المريض، ولكن من البسير أن نشك في ذلك، إن ادركنا أن التحليل النفسي يأخذ في الاعتبار معالجة أعراض المرض، وأسبابه الظاهرية، دون أن يتناول الأسباب الاجتماعية التي نتجت عنها متاعب المريض. وأبعد من ذلك فن الممكن ممارسة التحليل النفسي كوسيلة للتكيف مع كل شكل من أشكال المجتمع دون تمييز.

أما في التدليس اللغوي فنستطيع التمييز بين شكلين أو لونين نخطفين شديداً الاختلاف، وإن كانا في النهاية مترابطين. في الحالة الأولى يعني التدليس لإيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال محددة، ويؤدي الاعتقاد بصحة هذه المقولات إلى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك الخ، وينعكس هذا الموقف بدوره على أفعال وتصرفات المخرّ بهم (أو المدلسين) كما اثبتت التجارب بوضوح شديد.

أما في الحالة الثانية فيتضمن التدليس تغيير نماذج السلولة لفئات محددة، أي تغيير قدرات الأفراد والجماعات ويربط هذا الشكل من أشكال التدليس بالشكل الأول من حيث أن تغيير القدرات والكفاءات لا يتم إلا عن طريق المقولات والأفعال. من الأمثلة البسيطة لذلك استخدام بعض الألفاظ، كلفظ «شيجي» مثلاً، في إطار من التباير السلبية باستمرار. ومن الواضح أن تدليس القدرات والناحي أبعد خطراً من تدليس الأفعال، لأن تدليس القدرات والناحي يعد من الأطر المتاحة أو الممكنة للأفراد والجماعات، بحيث لا يحول بخاطرهم القيام بأفعال بينها.

وربما كان من الأفضل شرح هذين الشكلين من أشكال التدليس عن طريق التمثيل. من المهم في حالة التأثير على الأفعال بواسطة المقولات، أن يعتقد الفرد بصحة مقولات أو ادعاءات بينها. وهذا على سبيل المثال - هدف تسعى الإعلانات التجارية إلى تحقيقه بوسائل متعددة. أهم تلك الوسائل وأكثرها شيوعاً - وأبسطها في نفس الوقت - هو تكرر الجهل الخيرية: في مدن ألمانية



هیلدجارد لوتسه، چیرلیم ۶۷، ۱۹۶۸

اللغة الألمانية ولا هو خطأ منطقي في المهاجرة أو التبدل، ولكن الأغلب أن الذين يتكلمون هذه اللغة لا يرون في ذلك تناقضا ما. فقط عندما يعرف المرء بديلاً، فإنه يفتن إلى النتائج المترتبة على هذه الطريقة من طرق التبدل والمهاجرة، ويحيى ما تؤدي إليه اللغة التي تسمح بمثل هذه الطرق. فإذا أمكننا تعريف الناس بما نسميه «المنطق» لأمكننا أن ندلم على بدائل أخرى ممكنة. في هذه الحالة تكون قد علمناهم طرقاً أخرى للتبدل في إطار لغة أخرى. وهذا أيضاً بطبيعة الحال شكل آخر من أشكال التوجيه والتبدل.

من هذا نتبين إمكانية تطويع اللغة، بحيث تحمل اللغة في طياتها ترابطات بديهية وبالتالي حقائق، لم تكن لها صفة الحقائق من قبل. وإلى الآن لا نعرف بالضبط إلى أي مدى يمكن تغيير اللغة بهذه الوسيلة. إذا كان التغيير بهذا المعنى ممكناً دون حدود، فمن السهل أن نتخيل مدى الفرص المتاحة في هذا المجال. وتبدو هذه القضية مصدر قلق شديد. حين نستعيد في الأذهان كيف يتعلم الفرد لغة ما، وكيف يلرب بذلك على نماذج محددة من نماذج السلوك. إن فهمنا «التدليس» بالمعنى الواسع الذي ذهب إليه في الكلمات السابقة، فمن البين، أن التدليس يطبع الكثير من الأعمال والمساكن، وأن عملية التنشئة الاجتماعية والتكييف الاجتماعي Sozialisation توجه بواسطة التدليس.

ويمكن أن ننصّر عملية التكيف الاجتماعي بطرق مختلفة: يرث الطفل من الوالدين والملاكات ما يمكنه من اكتساب قدرات معينة، وأهم هذه الواجبات النظرية هي القدرة على استخلاص النموذج أو القاعدة التي تكون وراء أشكال السلوك. ويكتسب الطفل في المتاد من خلال سلوك والديه مثل هذه القواعد، ويبنى سلوكه الذاتي على هذه القواعد التي افترضها في سلوك والديه. وما يلقاه الطفل بعد ذلك من مدح أو عقاب، يدفعه إلى تغيير هذه القواعد أو تهذيبها، وبهذه الطريقة يوائم بين نفسه وبين قواعد الجماعة التي يعيش في وسطها. من هذا يتضح أن عملية التربية بأكملها هي عملية تكيف وصالمة، إذ ليس في استطاع الطفل أن يقابل قواعد بيئته بشيء من عنده، وليس يوصمه أن يفضي الطرف عن هذه القواعد. من هذا

غامضة، عسيرة على الفهم، أو إسقاط تبعات وأبعاد بعض الجمل التقريرية، والإيعاء في نفس الوقت بتصورات بعينها. من ذلك مثلاً الجملة التالية: «ثبت طياً أن جسم الإنسان يحتاج بعد تعاطي الحشيش إلى ثمانية أيام للتخلص من بقايا المخدر، ومع صمة هذه الجملة، فإنها تُذكر دون أية بيانات أخرى للمقارنة، دون الإشارة مثلاً إلى آثار غاز السيارات (المادون) أو آثار النيكوتين أو الكحول، الأمر الذي يوحي أن تعاطي الحشيش لهذا السبب عظيم الخطورة.

لتوضيح الشكل الثاني من أشكال التدليس للغوى أورد مثلاً من مجال آخر يلائم هذه الغاية، ألا وهو مجال السياسة، واختار لذلك خطبة من خطب السيد بارتسل واتفق حجة من الحجج المحيية إليه وإلى اصدقائه السياسيين، وهي «الحرية».

في هذه الخطبة تستخدم كلمة «الحرية» و«حر» بمعنى إيجابي للغاية، وخاصة في مواجهة الغرب - الذي هو حر -، بالشرق - الغير حر، وهي مقابلة تتلو على ما يبدو من الخداع أو التدليس، إذ أنها تتفق مع وجهة الرأي العام الألماني، وبالتالي تتفق مع معنى كلمة حر. ولكن يبدو للمرء أن كلمة «حر» كلمة فريدة، تسمح بالكثير من وسائل التبرير والتدليل، كما نرى من خطبة السيد بارتسل، فهو يقول مثلاً: إن مثلنا الأعلى هو المجتمع الحر وهذا يعني أيضاً حرية أبواب الأعمال والصناعة والمال. في هاتين العبارتين يستخدم لفظ «حر» دون شك بمعناه المطروق، ولكن بطريقة مزدوجة بحيث لا يجوز الوصل والربط بينهما ربطاً سببياً أو منطقياً كما يفعل المتكلم. فمفنى تمييز: «حر» في «مجتمع حر» أن تمتنع الأغلبية العظمى لأفراد هذا المجتمع بأعظم قدر من الحرية، ولكن «حرية» رأس المال ووسائل الأعمال تنفي - كما هو معروف - منح حريات خاصة واسعة لعدد محدود من الأفراد، وبالتالي تقيد حرية العدد الأكبر من الناس. وهذا التناقض موجود في طيات هذا التدليل، ولكن بطريقة مستترة فحسب. فالفرضية ترتبط باللغة الألمانية واستخدامها، فقد تغيرت اللغة بواسطة الاستخدام حتى أصبحت معها تلك الحجج نفسها مقبولة وليس الأمر - كما يظن البعض - أمر خطأ منطقي في

نتبين أن التدليس أمر ضروري، لا محيص منه، لأن البديل لذلك في هذه الحالة هو أن لا نعلم الطفل لغة ما، وأن لا ندرجه على طرق الحياة، وهو أمر لا نرضيه. هذا المثال يوضح بجلاء أن خلف كل شكل من أشكال التدليس مصلحة ما، وأن الحكم على عمليات التدليس (أو الترجيح) بالرفض أو القبول يتوقف على عوامل كثيرة: فلائى غرض أو هدف يحارس التدليس؟ ولمصلحة من؟ التدليس في ذاته ليس ضاراً وإنما ضرورياً. وقد يستنكر الكثيرون هذه النتيجة، ولكن علينا أن نقبلها إن أردنا أن نواجه أشكال التدليس والخداع الفاسدة. وهذا في اعتقادى واجب ملزم لعلماء اللغة. فطم اللغة الذي يدرس وسائل التدليس اللغوي دراسة علمية دقيقة، يصلح بطبيعة الحال صلاحية ممتازة للاستغلال في التدليس والخداع، فن يعرف قواعد التدليس معرفة جيدة، يستطيع إحكام التدليس. لذا فن واجب علم اللغة أن يضع في نفس الوقت خططا واستراتيجيات تجنبه الوقوع في التدليس أو تيسر له على الأقل التقليل من هذا الخطر. ولا يمكن حالياً الخوض في هذا المجال، لأن وسائل التدليس لم تدرس حتى الآن. ولكن يمكن من التقليل الذي نعرفه استنتاج أمرين. أولاً: أن التأثير على اتجاهات وقدرات الآخرين عن طريق التدليس ممكن فقط في مواقف الاتصال غير المتكافئ. والرفض الذي نذهب إليه هو أن موقف الاتصال المادي هو موقف يتبادل فيه طرفان الحديث، وفي مثل هذا الحديث أيضاً تتشكل قدرات كل من طرفي عملية الاتصال. وبخلاف ذلك فطابع عملية الاتصال هو عدم التساوي أو المتكافئ بين الأطراف. ومثال ذلك موقف الاتصال بين المعلم والتلميذ. إذ أن المعلم (١) يتمتع بكفاءة وباختصاصات أوسع. ولديه (٢) وسائل السلطة ما يمكنه من دفع التلميذ على قبول هذه الاختصاصات، (٣) وهو يتحدث أكثر من أي تلميذ على حده. ومثال آخر لموقف الاتصال غير المتكافئ هو موقعي في هذه اللحظة التي التي فيها هذه

المخاضة. إذ في وسعي أن أقول ما أريد لعدد غير من الناس، دون أن تكون لديهم فرصة الرد عليّ، بل ودون إمكانية الاتصال فيما بينهم. وهذا أيضاً موقف من موقف التدليس، وهو في عالمنا الحاضر - بواسطة أجهزة الاعلام الجماهيري - أنطرها. ومع ذلك فافطن أن «التدليس» الذي أقوم به يختلف في نقاط أساسية عن تدليس إعلان الفسيل «آل». ولذلك فليس من المرغوب فيه هدم مثل هذه المواقف من مواقف الاتصال، فضلاً عن استحالة العودة عن هذه الوسائل الحديثة من وسائل الاتصال. ولذا فما نسعى إليه هو اعطاء أطراف عملية الاتصال فرصة الرقابة والمشاركة وأصدار الأحكام. والأمر الثاني الحاسم هو أن الواقعيين تحت مؤثرات التدليس يحضون كثيراً في حياتهم دون وعي منهم بهذا التدليس. ولذا كان من الأهمية بمكان توعية هؤلاء الناس بعمليات التدليس، وبالتالي تمكينهم بهذه الوسيلة ضد التدليس، وهو ما ثبت صحته من التجارب السيكلوجية.

والوعي اللغوي يبدأ بدرس اللغة في المدرسة، وبالتالي يقع عبء كبير على معلمي اللغة، وعلى درس اللغة، لا كمجموعة من القواعد المجردة، وإنما كمجال للتأمل والتفكير والمراجعة والبحث عن الحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وعلى المدرسات والأبحاث اللغوية أن تساهم في هذا المجال عن طريق الكشف عن فنون وقوانين التدليس، وعليها أن تساهم أيضاً في تغيير ملامح العلاقة التقليدية بين المعلم والتلميذ.

من خلال هذه الأفكار يفسح المجال أمام الدراسات اللغوية وأمام تدريس اللغة للقيام بمجموعة من الواجبات. وهذا يعني توجيه علم اللغة إلى بحث الكثير من القضايا التطبيقية العملية، وتحقيق هذه الأبحاث في أقصر حيز زمني ممكن، حتى نصل في معرفتنا بهذه القضايا إلى درجة تيسر لنا عدم الاكتفاء بشعور القلق وعدم الارتياح.

(ترجمة كمال سليمان)



هدرت شایندر، مراوح القلب، ۱۹۷۳



مريت اومجارتس، بشوة، ١٩٧٣

## مناظر العرس في مسرحيات بروخت

«و الزفاف» التي صاغها بروخت مرات عديدة في مسرحياته (وتصادف هذه المناظر في «أورا القروض الثلاثة» و«إنسان زتشوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية» و«السيد بونفيل واتباعه مائي . . .»).

في مناظر الخطوبة والزواج يعرض بروخت وجهة من أوجه المجتمع البورجوازي، ففيسة الزوجية البورجوازية تخضع لأساليب التعامل وقوانين العرض والطلب التي تحكم النظام البورجوازي. الزواج البورجوازي - كما يصوره بروخت - ظاهر جميل لا يكاد يخفي الطابع السلبي والمغني لهذا التعاقد، بل هو اصطناع مسرحي، يعمل مظاهر الحواء والضمور الانساني.

على أن الخطوبة والزواج من المواقف التقليدية في الدراما الاجتماعية باشكالها المتعددة وفي الملهمة بطقاها المختلفة. وبالفعل يستعير بروخت الكثير من عناصر هذه المسرحيات، ولكنه يضمها في تنظيم جديد لتبرير عن أغراضه. فهو يقدم لنا «الخطوبة» و«العرس» في شكل مقاطع قصيرة متتابعة أو على هيئة شريط من الصور المتلاحقة. فنحن لا نشهد «لعبة» الحب والزواج في مسرحيات بروخت، وإنما نحن شهود تعليق اخباري مصور عن احتفال الزواج. ولا يذهب بروخت مذهب الكوميديا والفارس في التقليد المزلي والمحاكاة الساخرة، وإنما يلجأ الى العرض عن طريق التي والقلب والتعريب والمسخ. في «أورا القروض الثلاثة» يحتفل اللص ماكيت بزواجه من بولي بيوشوم، ويتكون هذا المشهد من الفقرات التالية:

عصابة ماكيت تقتحم إسطبلًا ليليل، وتعاين المكان

«إن فن المسرح الملحمي يكن في خلق الدهشة بدلا من التضمص»، ومن سماته تصوير الضاوت بين الظاهر والباطن في كل نموذج من نماذج العرض، والابتعاد عن «الايحائية المندوة» للمسرح التقليدي، ومن وسائله «تقطيع» العرض المسرحي الى مقاطع أو لوحات، تكاد تستقل بذاتها، فهو بتعبير أحد النقاد مسرح حركي، يقدم النص المسرحي في صورة مقاطع يجمعها تنظيم اختياري، ويستعين على ذلك «بالروي» أو «المغني» الذي يصاحب مقاطع المسرحية، ويقدم لها ويعلق عليها، دون أن يشترك مباشرة في أحداثها.

يختلف «المسرح الملحمي» عن المسرح التقليدي في انه لا ينسخ الواقع، ولا يخلق نسخة أخرى منه، وإنما يعرض الواقع بهدف الكشف عنه، وإثارة التفكير في احتمالاته، وما يمكن أن يكون عليه. ويستعين على ذلك بوسائل «التعريب» المختلفة من أقتعة ولاضات وموسيقى وأغان . . . الى غير ذلك من وسائل التعبير اللغوي والأداء المسرحي لكي يصور الظواهر - دون انفعال - في قالب آخر غير قالبها المألوف أو البديهي.

المسرح الملحمي مسرح تعليمي، يدعو المشاهد الى مراقبة ما يدور أمامه بعين فاحصة وبوعي متيقظ، وبالرغم من وجهته التعليمية والسياسية الواضحة فهو لا يبتذ الانماع والظرب، وإنما يتخذ منهما وسيلة للعرض والنقد، فهو على خلاف المسرح التقليدي لا يطلب الانماع والظرب كفاية وإنما يستخدهما كوسيلة، فالحقيقة «يمكن أن تقال بطرق متعددة»، كما يذهب بروخت.

نلمس ذلك واضحا شديد الوضوح من مناظر «الخطوبة»

موقف الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» تلخصه كلمات «الراهب» المدعو لإتمام عقد القران مقابل مبلغ زهيد:

«أعزائي ضيوف العرس والحداد، في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس، فالمرأة تجد القرن، والرجل يجد المكان الأخير.

قد اغتسل العريس، والعروس تنظر على لطف . . . ما لأقدار الإنسان، رب إنسان يقضي نحبه، حتى يجد السر والأمل، ورب إنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.»

طابع هذا المنظر هو التناقض، وهو مدعاة للكثير من الأغاني والتعليقات الصارخة: بالنسبة للضيوف تستوى المناسبة، فقد حضروا من أجل الطعام والشراب والثروة. والأم لا تفكر في أمر «الميت» بقدر ما تفكر في الثمن الذي ستقاضيها، والراهب يمارس عمله مقابل الانتعاب، دون تفرقة بين زواج أو وفاة.

ولكن طبيعة الموقف ليست هي التناقض الكوميدي فحسب وإنما التناقض الديالكتيكي. فالعريس - كما يتضح بعد وهلة - ليس مريضا على حافة الموت وإنما متمارض، قد أزم القراش هربا من الجندية. وجروشة تقبل في واقع الأمر هذه الزيجة، لأن خطيبا سيمون قد ذهب الى الحرب وليس لها أن تتوقع عودته عن قريب، وهي في حاجة الى «الأوراق الرسمية» لحماية الطفل. ولكن ما أن تم مراسم العقد حتى يذاع النبأ، فالحرب قد انتهت وسيمون في الطريق، وما هو الفلاح المتمارض ينهض ليطلب بحقوقه على هذه المرأة التي زوجت له دون اختيار منه ودون رغبة منها. فلأن كانت الحرب قد أدت الى هذه الزيجة الصورية، فالسلام يقبلها الى واقع. السلام يفاجئ جروشة بموقف عصيب، فمع السلام يعود سيمون، ولكن مع السلام هي زوجة لرجل آخر. وليس هذا الموقف موقفا كوميديا خالصا، فهناك العديد من اللحظات الاجتماعية التقليدية. «فالعرس» في هذا المنظر ليس إلا صفقة تقعد، وإن تفاوتت الأغراض منها. والراهب يمارس صناعته كفره من أبواب الصنعة، ويعلم بذلك الى وظيفة الكنيسة في المجتمع. والعريس يمثل نمطا اجتماعيا تاريخيا واضحا، فكل شيء في حياته وسيلة للعيش، فهو

لاختبار صلاحيته للحفل - ثم يجهز الإصطبل ويحول الى قاعة فاخرة بواسطة مسروقات العصابة من المغنولات والتحف - يلي ذلك إعداد الهدايا وتقديمها للعروسين - أفراد العصابة يغيرون ملابسهم ويظهرون في حلال أنيقة - وليمة العرس - الكاهن يؤدي مراسم العقد - مدير البوليس يدخل القاعة لينأى صديقه ماكيث - ثم يزاح الستار عن فراش الزوجية وينصرف الضيوف - ويحتم المنظر بمطابقة عاطفية غنائية بين ماكيث ويولي (ماكيث: «والآن يجب أن توفي للمواطف حقها، وإلا صار الإنسان عبدا لمهنته فحسب. اجلسي يا يولي. أرى القمر فوق صوهو!»)

مصدر الضحك والطرب هنا هو حرص هؤلاء اللصوص على الرفاه بقم وعوائد البورجوازية، رغم غرابة هذه القيم والعوائد عليهم. واللص (ماكيث) باعتباره تقيض البورجوازي والطرف الآخر المضاد له يخضع هنا تماما، ويتقيد بكل ما يتقيد به البورجوازي في مثل هذا الموقف. ولكن ماكيث ليس لصا عاديا، وإنما هو لص له سطوة «البورجوازي الكامل»، فهو رئيس لعصابة تأتمر بأمره وتخضع لرغباته تماما، وهو صديق لرئيس البوليس وله من السلطة أو الخطوة ما يمكنه من استدعاء الكاهن لإجراء مراسم العقد في الإصطبل.

مصدر فاعلية هذا المنظر هو أن جمهور المسرح التقليدي يرى نفسه على المسرح ويرى قيمة وعادته تمارسها عصابة من اللصوص، وهكذا «تبدو الأشياء المألوفة شاذة». على أن الأمر يختلف إذا انتقلنا الى مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». فنظر العرس هنا لا يعد ترميضا مباشرا بمؤسسة الزوجية البورجوازية، ولا يعد نقدا لها إلا في حدود ضيقة للغاية.

موقف الزواج في هذه المسرحية موقف فريد وغريب. فالعريس فلاح يرقد في فراشه رقدته الأخيرة، والعروس لا تسمى الى الزواج ولا ترضي هذه الزيجة إلا عن كره، وترتضيها من أجل الطفل ميشيل فحسب، حتى تبرز بنتها له. فخلقة هذا المنظر هي أمومة جروشة، ورغبتها في الاحتفاظ بهذا الطفل الذي هربت أمه منه، والذي خاضت جروشة من أجله الكثير من المخاطر وعانت في سبيله الكثير من المصاعب.



هنز فرياديش: منظر طبيعي مع قرية من الخشب، ١٩٧٠

بنفسها وفرت هاربة دون أن تفكر في طفلها، وما عادت تطالب بطفلها بعد ذلك إلا من أجل الميراث. في مناظر «الخطوبة» و«العرس» يستخلم برخت الإيحاء والإشارة ذات الدلالة الاجتماعية، وهو يدين بالفضل في ذلك لمرض الأفلام الصامتة عامة، ولفن شارلي شابن وتخياله التعبيري خاصة، وقد تأثر برخت كذلك بمعرض المسرح التجاري الاستعراضي ومسرحيات الصخب الهزلي المسوخ (البورليسك)، ومن البديهي أنه يستعير منها لمحات من أسلوب التضاصيل فحسب.

يجمس نزعته الفلاح المتوارثة الى استغلال كل ما تقع عليه يده، وكيف له أن يبغى شيئا لذاته، وحياته كلها وسيلة لغيره.

قد يبدو مشهد الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» اضوكة أو واقعة هزلية، ولكن لا بد أن نقيم هذه الواقعة في إطار المسرحية بأكملها، ومن السهل حينئذ أن نتبين أنها المقابل الكوميدي للحلم الإنساني الطوباوي الذي تسعى المسرحية الى تصوره. ويجمس جرشة هذا الحلم، «فأموثها المنتجة» الخلاقة تفوق الأمومة الطبيعية لزوجة حاكم المدينة التي بادرت في لحظة الخطر الى النجاة

# كيف للفن أن يحرك الناس إذا لم يكن الفن أن لا يحرك بمصائر الناس

بقول برفوت

Wie soll Kunst die Menschen bewegen, wenn sie selber nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?

Bertolt Brecht. Über Politik und Kunst.



ويقول برغت أيضا:

«القناع في مسرحي - يمسك القناع عند الصينيين - يحدد عضلات الوجه ويثبتها تثبيتاً بما يعطي الشخصيات مظهرًا متصلياً» ...  
استخدام الأقنعة يحدده الأدوار والوظائف الاجتماعية. ونرى في الصورة زوية الحاكم تحمل قناعاً نصفياً يغطي الأنف والعيون، في حين يلبس تاييوسا أقنعة كاملة، فهم مجرد تاييين تتنوع شخصياتهم في حدود ما يلعبون به وما يؤدون من خدمات. بينما زوية الحاكم شخصية أكثر تلويحاً وتناقضاً.

وقد توصل برغت إلى استخدام الأقنعة حين واجهته مشكلة عرض عدد ضخم من الشخصوس، يصل إلى مائة وخمسين شخصاً، على خشبة المسرح.

زوية الحاكم في مسرحية «دائرة الجليثير القوقازية».

يقول برغت عن استخدام الأقنعة في المسرح: «يجب أن نتفادى خطر أن نحول الأقنعة إلى رموز وأن نتفادى البحث من نظرية كاتي تقول أن الاختفاء يلبسون أقنعة والقراء لا يلبسوها. هذه نظرية سطحية تؤدي بالجمهور إلى التفتاة بالأثر السطحي في العمل ...  
ونلاحظ فعلاً أن من صفات الطبقات الحاكمة الملامح الجامدة. ولكن من ناحية أخرى هناك بعض الفئات من الطبقات المتخلفة تظهر فيها هذه الملامح أيضاً، مثال ذلك الحدم، وبإستمرار الأقنعة يبدون أكثر صلابة من أسيادهم، وهذه حقيقة مبررة. وهي تمكس ذلك المسخ الذي يبتلون به، ليس بسبب استعمال السلطة وإنما بسبب الخضوع للسلطة. هذه الأتكار يجب أن تفرض متداخلة بعضها في بعض فالتناقضات دائماً مثيرة ...»

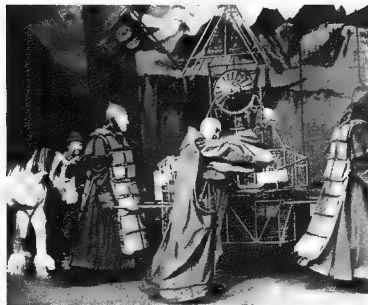
# الزواج الطارىء

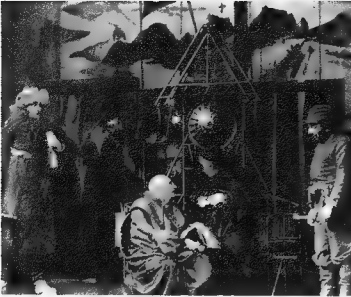
من مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية »

الاضخاص:	جروش (العروس)	لافرتني:
أم العريس	أهـب فلاح	هذا ليس ذا بال (يشير الى المحتضر)
المغني	لافرتني (شقيق العروس)	بالنسبة له سواء، في حالته الراهنة
العريس (المحتضر)	الموسيقون	أم العريس:
الضيوف		هو! هل لي أنا أن أعيش بعد هذا العار،
		نحن قوم شرفاء (تباً في البكاء)
		ما لأبني يوسوب حاجة أن يتزوج امرأة لها طفلاً
		لافرتني:
المغني:		حسناً، سأزيد ماتني قرشاً على المبلغ المتفق،
لقد حضر العروس، والعريس يلفظ النفس الأخير،		لقد تمهدت لك كتابة أن ترثي المزرعة، بشرط أن يسمح
أم العريس تنتظر على الباب وتدعو الى العجل.		لها بالاقامة هنا عامين
جاءت العروس تصطحب طفلاً صغيراً،		الأم: (تجفف دمعها)
شاهد الزواج يعني الصغير أثناء الزفاف.		هذه لا تكاد تكون مصاريف الجنائز
		اني آمل أن تعافني حقيقة في العمل . . .
		ولكن أين الراهب؟
- المنظر -		لله لم يذهب الى نافذة المطبخ، إن نسمت القرية أن
		يوسوب يحتضر حضرت بأجمعها.
		يا الهي، سأذهب لأحضاره، ولكن لا يجب أن يرى
		الطفل.
		لافرتني:
		سأخذ الحطة حتى لا يرى الطفل،
		ولكن لماذا راهب وليس كاهناً؟
		الأم:
		هذا سواء، لقد أخطأت ودفعت له نصف الأتعاب قبل

(قاعة مقسمة الى غرفتين بواسطة حائط، في أحد الجانبين فراش مسدل يستار، على الفراش يرقد رجل شديد المرض لا يحرك ساكناً. أم المريضة تسرع الى الداخل وتلففها لافرتني وجروش والطفل)

أم العريس:  
اسرعوا اسرعوا، ولا مضي الى ربه قبل إتمام العقد  
(الى لافرتني) ولكن، إن لها طفلاً، ولم أعلم بذلك





ونساء القرية اللاتي قُدمن للتزوية، والموسيقين الذين حضروا لإجراء حفل العرس.

أهم أدوار المسرحية هو دور جروشة. ويقول برشت: «الأساس في القضية ليس هو حق الخادمة في الطفل، وإنما حق الطفل في أم مناسبة له» وعلى جروشة أن تبرز بشخصيتها تقبلها على الاضطرار التي تواجهها، وتقبلها على نفسها في تفويضها في النهاية لصالح الطفل على مصلحتها وسلطانها المباشرة.

الصورة الحاسمة: اذك ينتقل عبر البلاد، وترى بعض الحياتة يحصلن له كرسي القضاة.

الصورة السادسة: جريره أمام القاضي اذك متجهة بضلّفت ابن زوجة الحاكم.

لتحديد الأهم «الحقيقية» يقرر اذك إجراء تجربة دائرة الباشير. فترسم دائرة بالباشير على الأرض، ويقف الطفل وسطها ويطلب من المرائين أن تحاول كل منها جذب الطفل ناحيتها، ومن المفروض أن يكون للأهم الحقيقية قوة تمكنها من جذب الطفل إليها.

ولكن جريره تمسك بذراع الطفل ثم تنخل عنه غافلة أن تلتصق بالطفل. وعلى الأثر يصدر اذك حكم ببقاء الطفل مع جريره. ويأمر بمصادرة أملاك زوجة الحاكم وتحويلها إلى حديقة العمال. فالأهم الحقيقية في عرف اذك هي التي تجسم «الأمومة» الحقة.

### «مسرحية دائرة الباشير القضاة»

الصورة الأولى: زوجة حاكم المدينة في القصر، تحمل ثنائياً نصفيها، وترتدي ملابسها بمساعدة إحدى الموصفات، وتجمع حولها ودايتها الشفوية، ونرى خادمتين (آسيا وبيروشه) تمدان حقبة كبيرة. فزوجة الحاكم ترزع الرميل بعد أن انتشرت الاضطرابات في المدينة، وقتل الثوار زوجهما. (في دور زوجة الحاكم هيلينه فايل، مثلة مسرح برلين انسابل الشهيرة.)

الصورة الثانية والثالثة: في قاعة الاضطرابات والقروض يُنصب صابر السبيل اذك قاضياً شعبياً. ويقول برشت عنه: «أعطيت لأذك تلك الصفات غير الأخلاقية والملاصق الأكاذيب والطفالية التي جعلت منه أكثر القضاة اضطراباً وانحلالاً... وهو يطلق القوانين البروجيوزية بطريقة مهلهلة تستهدف أولاً وأخيراً صالحه هو وصده... على أنه يشبه الشخصيات الحكيمية في أعمال شكسبير التي تنتكر في أدوار الحق... فهو على أية حال صادق رغم كل شيء في أحكامه، ويسعى لذلك قاضى القضاة والمفولين (في دور اذك الممثل ارنست بيرز).

### الصورة الرابعة: العرس

جروشة تقبل التزواج من فلاح يحضر حتى تحصل على «الأوراق الرسمية» التي تمكنها من الاحتفاظ بالطفل مثل باقي تركه أمه زوجة الحاكم وهرمت. في المنظر «الراب» بعد أن أتم العقد وفي يده زيجاجة خمر،

عقد الزواج، مما ترتب عليه أنه ذهب الى الحانة  
(الأم تخرج)

لافرتي (يوحه حديثه الى شقيقته ويشير الى المريض):  
ألا تودى أن تريه؟

(جروشه تترأسها نغيا وتغم ميشيل اليها)  
لافرتي:

انه لا يبدى أدنى حركة،

عسى ألا تكون قد تأخرنا في الحضور.

(يصمتون - من الناحية الأخرى يدخل بعض الجيران  
ويتخفون أما كنهم بجوار الحائط، ثم يبدأون في التلمذة  
بالصلاة . . . الأم تدخل بصحبة الراهب)  
الأم: (الى الراهب بعد دهشة غضب)

ها نحن (تنحن للضيوف) عفوا، رجاء أن تصبروا لحظات  
قليلة.

إن عروس ابني قد حضرت على غير انتظار من المدينة  
لا بد من إتمام عقد زواج طارء.

(تدخل مع الراهب الى حجرة المريض)

كنت على يقين بأنك ستدع الخبر

(موجهة الحديث الى جروشه)

يمكن أن يتم الزواج سريعا  
ها هي الوثيقة، أنا وشقيق العروسة . . .

(لافرتي يحاول أن ينسحب الى الخلف بعد  
أن أخذ ميشيل من جروشه. الأم تشير اليه بالابتعاد)

أنا وشقيق العروس شهود العقد

(جروشه تنحن أمام الراهب وتتقدم معه الى مضجع  
المختصر.

الأم تزيج ستار القراش.

الراهب يتلو عقد القران بطريقة آلية روتينية.

الأم تشير الى لافرتي بدون انقطاع بأن يتقدم مع الطفل.

لافرتي يحاول أن يهدهى الطفل الذي يبدأ في البكاء.  
جروشه تنظر الى الطفل ولافرتي يلوح لها بيد الطفل)

الراهب:

هل أنت مستعدة أن تكوني زوجة مطيعة طيبة وعلمة  
لهذا الرجل وأن تتبعه حتى يفرق بينكما الموت؟  
جروشه (تنظر الى الطفل):

نعم.

الراهب (الى المختصر):

وهل أنت مستعد أن تكون زوجا طيبا راعيا لهذه المرأة  
حتى يفرق بينكما الموت؟

(المختصر لا يعطي جوابا. الراهب يكرر سؤاله وينظر  
الى المختصرين)

الحياه:

طبيعي انه مستعد

ألم تسمع ردة «نعم»؟

الراهب:

حسنا، فلنعلن إتمام هذه الزيجة.

ولكن ماذا أمر المسحة الأخيرة؟

(مسحة المريض بالزيت المقدس قبل الموت)

الحياه:

ليس لدي مليحة آخر

لقد كان الزواج باهظ الثمن

والآن لا بد أن أهتم بالضيوف

(الى لافرتي)

هل قلنا سبعمائة قرش

لافرتي:

ستمائة فقط (يدفع)

لست راغبا في مجالسة الضيوف والتعرف عليهم.

وداعا يا جروشه، وعندما تزورني شقيقتي الأمولة

ستقابلها زوجتي بالترحيب،

وإلا فالأمر بالنسبة لي غير لطيف

(ينهب)

(المعزون ينظرون اليه أثناء ذهابه دون إهتمام ما)

الراهب:

هل لنا أن نسأل عن أمر هذا الطفل؟

الأم:

هل هنا طفل؟

اني لا أرى طفلا ما، وأنت لا ترى طفلا ما، مفهوم،  
وإلا فاني قد رأيت أشياء كثيرة في الخانة.

تعالوا الآن!

(يدخلون الحجرة الأخرى، بعد أن هدأت جروشته  
الطفل وأجلسته على الأرض. الحماة تعرف الضيوف  
بجروشته)

الحماة:

هذه هي زوجة ابني، لقد كفل لها أن ترى يوسوب  
الغالي حيا في لحظاته الأخيرة.

احدى السيدات:

انه يرقد الآن منذ عام، أليس كذلك؟

عندما ذهب ابني وسيلي الى الجندية كان يوسوب في  
وداعه.

سيدة أخرى:

أليس هذا شيئا مروعا،

قناديل الاخرة على الأعداء، والفلاح في القراش.

ولكن هذا خلاص له، طالما أن آلامه قد انتهت. هذا  
ما أقوله.

السيدة الأولى (تحدث بوضوح):

في أول الأمر اعتقدنا أنه قد ألزم القراش تفاديا للحمية  
بالجيش، أنهم تفهمون ما أعني. ولأنها هو يقارب  
نهايته.

الأم:

اجلسوا واطعموا من القطاثر

(الأم توجه الى جروشته . . . يحملان سوبا لوجة عليها  
قطاثر. الضيوف يجلسون على الأرض ومعهم الراهب  
ويبدأون حديثا خافتا)

فلاح (الراهب يتاوله زجاجة حر كان يخبئها في سترته):

أقول أن لها طفلا؟

أين وقع ذلك ليوسوب؟

سيدة ثالثة:

على أية حال، من حظها السعيد أن وجدت السر،  
ولو أن الزوج في هذه الحالة عاثر الخط.

الحماة:

ها هم الآن يثرثرون بينما يلتهمون فطائر الحداد،  
وإن لم يقض نخبه اليوم، فقلنا أعد غيرها

جروشته:

أعدها أنا.

الحماة:

مساء أمس . . . عند مرور رجال الحياالة من هنا  
عدت الى المنزل، فإذا وجدت؟ . . . يوسوب يرقد  
كالتيه . . . ولذا أرسلت لكم . . . إذ أنضح لي أنه  
لم يعد فيه أمل

(تذهب)

الراهب:

أعزائي ضيوف المرس والحداد!

في تأثر عميق تقف أمام مضجع الميت وفراش العروس،  
فالمرأة تجد القرين،

والرجل يجد المكان الأخير،

قد اغتسل العريس،

والعروس تنتظر على لطف . . .

ما لاقدار الإنسان،

رب لإنسان يقضي نخبه،

حتى يجد السر والأمل،

ووب لإنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي  
منه خلق. آمين.

الحماة: (تسمع حديث الراهب)

هذا هو الانتقام.

ليقتي لم أسع الى هذا الراهب الرخيص،

فلو دفعت أكثر لحصلت على أكثر سلوكه أفضل.

في القرية المجاورة كاهاين يشاع عنه انه قديس،

ولكنه يكلف بالطبخ ربة.

فالكاهاين الذي يأخذ خمسين قرشا ليس له هبة ما،

ومقدار تدفينة يوزى خمسين قرشا فقط ولا أكثر،

حينما قابلته في الحانة كان يلقي خطابا ويصيح:

« لقد انتهت الحرب ، احترسوا من السلم ! »

(الى جروشه)

فلندخل الى الضيوف

جروشه (تطلي ميشل قطعة من الفطائر):

كل وايق ساكنا يا ميشيل،

نحن الآن أساس محترمون.

(يفتي)

وروضة الحسن ارتضت رجلا مسن،

وقالت: ما المقتضى إلا الزواج.

وإن خف بها طرب القواد

إنسلت من عقد الزواج،

كيف يكون الوصال؟

(الحماة تدفع بالفلاح السكر الى الخارج)

الموسيقى تتوقف . . .

الضيوف في حرج . . .

فكرة صمت)

(يعملون اللوحة التالية الى الضيوف . . . المختصر يرفع

رأسه وينظر اليهما ثم يخفضها مرة ثانية . . . الراهب

يسحب زجاجتي خمر من سترته ويعطيها للفلاح الذي

يجلس بجانبه . . . ثلاثة موسيقيون يدخلون)

الأم (الى الموسيقيين):

ماذا يريدون هنا بهذه الآلات؟

الموسيقى:

أليس الأخ أنستيسوس هنا؟ (الى الراهب)

ألم تقل لنا بأن هنا عرسا؟

الأم:

ماذا، أعضر لي ثلاثة معا؟

ألا تعلموا أن هنا رجلا مختصر؟

الراهب:

هذه يدون شك مهمة مقرية للفنان،

فالملطوب نفم جزل خافت مطبتي

أو رقصة حداد صاخبة تهر الأعطاف.

الأم:

اعزفوا على الأقل، فليس من المستطاع الحيلولة بينكم

وبين الطعام.

(الموسيقيين يعزفون ألحانا مختلطة، النساء تقدمن الفطائر)

الراهب:

البوق يش أنين الأطفال

ماذا تفرع في هذا العالم الكبير أيا القاروع الصغير؟

الفلاح (بجانب الراهب):

ماذا لو هزت العروس الأعطاف . . ؟

الضيوف (بصوت عال):

هل علمتم الخبر الأخير لقد عاد الأمير الكبير والصراع

ناشبا بينه وبين الأمراء الآخرين . . .

ولكن شاه ايران - كما يرون - أعاره جيش كبير، حتى

يستطيع إعادة النظام في جروزينين

يا للأمر العجب!

أليس شاه ايران عدو الأمير الكبير . . ؟

ولكنه أيضا عدو القوضى، على أية حال فالحرب قد

انتهت، وجنودنا في الطريق

(جروشه تترك لوحة الفطائر تسقط من يديها)

احدى النساء (الى جروشه):

ماذا بك: ألست بخير؟

هذا بسبب الانفعال الكبير من أجل يوسف الحبيب

اجلسي واسترخي يا عزيزتي

الضيوف:

والآن تعود الأمور الى ما كانت عليه.

ولكن الضرائب ستترفع لدفع نفقات الحرب.

جروشه: (بضعف)

هل قال أحد أن الجنود قد عادوا؟

رجل:

أنا.

جروشه:

غير معقول

الرجل (الى احدى النساء):

أرهبها الشال ، لقد اشتريناه من أحد الجنود .  
انه مصنوع في إيران  
جروشه (تنظر الى الشال) :  
هل وصلوا؟

(فترة صمت طويلة ، جروشه تركع ، كما لو كانت تريد  
أن تجمع القطائر ، وتبدأ في الصلاة)

السيدة الأولى (في الغرفة تتحدث مبردة الى جروشه) :  
هل للشابة الصغيرة رجلا في الجيش  
هذا نبأ طيب  
فالجنود قادمون . . . كيف؟  
يوسوب :

لا تحملتي هكذا . . . أين هذا الشخص الذي علقته  
برقبتي كعروس؟

(الأم لا تعطي جوابا)  
المريض يترك الفراش ويسير يجلبابه القصير الى الغرفة  
الأخرى ، الأم تبعه مرتعشة تحمل القطائر)

(الضيوف : (ينظرون اليه ويصرخون في فزع)  
المسيح ، العذاراء . . . يوسوب  
(الضيوف ينهضون والنساء تنلقن الى الباب ،  
جروشه في وضعها السابق تدبر رأسها وتغلق في المريض)  
يوسوب :  
طعام الحداد . . . هل يروق لكم . . . اذهبوا قبل  
أن أجلد ظهوركم .

(الضيوف يغادرون المنزل)

يوسوب (الى جروشه) :  
هذه ضربة لم تكن في الحسب . . . كيف؟

(الغني)  
يا الربكه . . . يا للديكه ،  
الزوجة تعلم أن لها زوج ،  
يالتهار الطفل وبالبال الرجل ،  
والحيب في الطريق .

الحياة :  
ماذا أصابك؟  
ألا تؤدي الاهتمام بضيوفنا؟  
ماذا يعني من أمر هذه السفافات في المدينة؟  
الضيوف :  
الجنود يعرضون أيضا سروج فارسية للبيع ؟  
وبعضهم يستلبها بالعكاكيز .  
الحرب يكسبها الكبار  
أما الصغار فيدفعون الثمن في كل الحالات  
على الأقل قد انتهت الحرب .  
(المريض ينهض من فراشه ويسترق السمع الى الحديث)  
ما نحتاج اليه هو طقس جيد لمدة أسبوعين ، فأجبار  
الكثري تحمل هذا العام القليل من الثمار  
الحياة : (تقدم بعض القطائر)  
تذوقوا ، كلو بالهنا ، فهناك المزيد .

(الحياة تحمل لوحة القطائر القازفة الى الحجرة المجاورة .  
تنحني الى الأرض لحل لوحة جديدة دون أن ترى المريض  
الذي يبدأ التحدث بصوت أجع) :

كم من القطائر مستسدي بها هذه الحلو؟  
هل لدي سيالة فلوس؟

(الحياة تلتفت مذعورة وتغلق شاردة الفكر الى المريض)

قالوا قاليا . . . أن الحرب قد انتهت !

(ترجمة ناجي نجيب)

# الظل وخيال الظل

وراء هذه الظلال، نبحث في الواقع عن التور نفسه، أو عن الحقيقة والمعرفة. ولكن طريق المعرفة الحلقة طريق وعر شاق، فهو يفترض تحجر الإنسان من قيود العادة وتحجر العين من قيود الظلال وقيود الظاهر.

من التماثيل المألوفة عن أفلاطون (٢٠٣-٢٧٠)، مؤسس الأفلاطونية الجديدة، تعبير «الصورة والظل»، ويصف أفلاطون المادة بأنها ظل، وأنها فقدان الروح. ويبدو في هذا التفسير أثر مذهب الثنوية Ghosts (الذي زعم أصحابه أن المادة أشبه بسجن زجت فيه الروح). حاول أصحاب مذهب الثنوية تفسير الظلام في العالم، فقالوا: إن الظل هو انعكاس لفضو الحقيقة الذي يحجبه ستار عن العين، وكلما ابتعدنا عن هذا الستار تكثف الظل الى ظلام.

ينسب المعتقد الشعبي الى الظل قوى سحرية، مثل الشفاء من المرض ومن القم، ومنح السلامة والخير. قال ملاك البشارة الى العذراء مريم: «مباركة أنت في النساء...». الروح القدس يحل عليك بقوة الملي تظللك». وفي أعمال الرسل تقرأ أن سكان أورشليم كانوا يحملون مرضاهم وخارجا في الشوارع ويضعونهم على فرش وأسرّة حتى إذا جاء بطرس (الرسول) يخيم ولو ظله على أحد منهم. واجتمع جمهور المدن المحيطة الى أورشليم حاملين مرضى ومعذنين من أرواح نجسة وكانوا يراون جميعهم».

يستخدم الظل منذ القدم كقياس للضوء، وبالتالي لتحديد الوقت. ويستطيع الفلاح في الحقل معرفة الوقت من طول ظله. وتستخدم المسلة المصرية القائمة في ميدان بيرز بروما حتى الآن لقياس ساعات النهار. وقد صممت الساعات الضخمة الموضوعة في واجهات الكنائس والمباني الهامة في القرون الوسطى والمعروفة بالساعات الشمسية وفقا لجماعا عود الظل.

الظل أشبه بستر لحجب أشعة الشمس والعمامة من

بدون ضوه لا يوجد ظل، ولا يقاء للظل منفصلا عن مصدره. بهبوط الظلام يتلاشى الضوه والظل معا. تمتص الأجسام الجزء الأكبر من الضوه الواقع عليها، وتلفظ البقية في صورة الظل. فالظل ليس سوى صورة، ولا يمكن أن يكون الأصل. لا يسم الظل الوجود الحقيقي وإنما انعكاسا منه. ويبقى الظل بقاء الشيء، ويزول بزواله، ولذا تعلق باللفظ عامة صفة النقص، وشبهة الوضاعة وقلة الشأن.

## ازدواج الظل

يجمع الظل بين خصائص الضوه وخصائص الظلام، ويلبس قضية الغير والشر ومشكلة المعرفة والجهل. ولذا كانت صلاحية التعبير عن الظواهر المزوجة والوظائف الثنائية. أولت مباحث الدين والفلسفة ظاهرة الظل عنايتها، وعرض لها أفلاطون في «أمثلة الكهف» في بداية الكتاب السابع من جمهوريته. يصور سقراط - الذي يجري أفلاطون على لسانه أمثلة الكهف - مجموعة من الناس تعيش في مسكن تحت الأرض أشبه بالكهف وقد قيدت أقدامهم وغُلت رقابهم بحيث لا يستطيعون إلا النظر الى الأمام ليرؤوا ما يواجههم. خلفهم تنوهج نار من عيبد، بين النار وبين ظهور ساكني الكهف يمر أناس حاملين مختلف الأشياء، من جرار وتمائيل وغير ذلك، وتنعكس ظلالهم على حائط الكهف، فهؤلاء المساجين لا يرون من الأشياء إلا «الظلال» التي تلقيها النار على حائط الكهف المواجه لهم، ومن الطبيعي - بحكم المادة وبحكم هذه الظروف - أن ينظروا الى هذه الظلال على أنها موجودات أو أنها هي الوجود، وأن يستريحوا بهذه الظلال في حياتهم. في حين أن هذه الظلال - كما يرى أفلاطون - ليست إلا انعكاسا للأفكار أو «الثل» الحقيقية. ونحن إذ نجري

وظلاله ومن يعيش على هامش الحياة يعيش حياة الأشباح والظلال. فالضوء والظل يقابلهما في هذه الأحوال الخير والشر، والسعادة والبؤس، واليأس والسود.

### خيال الظل

لهذا الفن القديم جاذبية خاصة، لا تتوفر الكثير من الفنون الحديثة. ومنبعها هو الجمع بين الإفصاح والكتمان، وبين الحركة والتجسيم والتجريد، وبين الخشونة والسمعية من جانب والحلقة والخيال من جانب آخر. فخيال الظل بطبيعته فن الجواز والتورية وهو فن أدبي وتصوري استعراضي في نفس الوقت، ويزلج بين التمثيل المباشر وغير المباشر.

لمسرح «خيال الظل» دلالات ميتافيزيقية، عبر عنها عمر الحيام في إحدى ربايعاته بقوله:

«هذا العالم الذي تتحرك فيه

شيء بفانوس مسحور

الشمس هي الضوء والعالم هو الفانوس

ونحن نتحرك أشبه ما نكون بالظلال»

«خيال الظل» هو المصطلح المتداول في العربية لـ «ظل الخيال». ولذا القلب في التعبير مغزاه، فهو يشير إلى أصل الخيال المنعكس على شاشة العرض وهو الظل ومصدره الضوء الواقع على الشخص الذي يحركها اللاعب خلف الستار. ولتعبير «خيال الظل» دلالة وجدانية قديمة، فهو يشير إلى نهاية الحياة وقصر البقاء، قال كل شيء ألى الزوال، أو كما يقال للزراء: بقاء قليل وذنباً ذكراً. تدبر عن ذلك الأبيات التالية التي اختلفت في نسبتها (ومعنى تعبير بابة هو على الأرجح مسرحية أو فصل مسرحي تمثيلي، والجمع بابات):

رأيت خيال الظل أعظم عربة

لمن كان في علم الحقائق رائي

فحوصاً وأصواتاً يخالف بعضها

بعضاً وأشكالا بغير وفاء

نجي وتضي بابة بعد بابة

وتفتي جيماً وأهرك باق

(ابن ياسين: بدائع الزهور ١/٣٤٧)

القيظ. ويقال: ما أظلك كالشجر، والظليلة هي الروضة الكثيرة الأشجار، واستظل شجرة أي تقياً ظلها. ومن يعيش في الظل يعيش في رفاهة وفرة. ومين يبعث لثاته الشريد عن الظل فهو يبعث عن المأوى والأمان. على أن المعتقد الشعبي كثيراً ما ينسب إلى ظل بعض الأشجار تبعات سيئة، خاصة شجرة الجوز وبجيرات البيلسان، فتنسب إليها في الأساطير والأغاني الشعبية الأوروبية صفات سحرية غريبة. كلما ابتعد الظل عن مصدره وهو الضوء، ازداد تعبيرا عن الظلام والسود. فالظلال تتحول إلى أشباح وإلى أشكال مفزعة. فالظل يجلب هنا الضوء ويفسد الوضوح، ويصبح انكاساً لنوازع مجهولة ولعوالم دنيئة غامضة، ويصير مجالاً للخرافات وتعبيراً عن الأخطار التي تحدى الإنسان (خاصة في حالات الفصام وازدواج الشخصية).

### صفات الظل

يصاحب الظل كل إنسان بمفرده، وكأنه يشير خفية إلى ذاته الأخرى. والظل شيء صامت عابر، وفي نفس الآن صورة ثابتة شبيهة للشخصية الإنسانية. وغالباً ما تستخدم الجماعات البدائية تعبيرا واحداً للروح والظل. فالظل في عرفهم هو البديل الذي يمثل الروح وحياة الفرد. وتعلق بالظل الكثير من التصورات الخرافية. فما يصيب الظل يصيب صاحبه في اعتقاد الناس. والرجل بدون ظله هو نصف نفسه فحسب، قد أصابته العنة، أو قد فقد مقومات وجوده الحقيقي أو هو مهدد بالقضاء. يُطلق على عالم الأموات في الأساطير «عالم الظلال». فبالولت يضيغ الظل، ويتحول الأموات ذاتهم إلى ظلال، تملأ الأحياء إن عادت بالفزع. ووفقاً لاعتقاد المصريين القدماء يستطيع ظل الروح (الكا) الانفصال عن صاحبه أثناء النوم والتجوال في الأرجاء.

تستخدم الأمثلة الشعبية مفهوم «الظل» كأداة من أدوات التعبير. فيوصف كل ما هو غامض، غير واضح المعالم، بأنه كالظل أو اللطيف، ويُشبه بصور الحلم التي تترامى لنا ثم تزول سريعاً. ويقال: إن حياتنا أشبه بظل أو شبح عابر، أو كما يقول هوراس «لسنا سوى ذرات



من فیلم «مغامرات الأمير احمد»  
من انتاج لویه ویلیجر . دار ازیست قاسمت لکشر ، برلین ۱۹۲۶ (تورنچین ۱۹۷۲) .



علامہ الدین یحییٰ دینار و  
من قلم و مصارفات الامیر احمد



أمل : أشكال خيال الظل . من الصين . التبريد تشيخ واخ وهزي له  
أسفل : قراقوز تركي . شارب وقزم

ولسنا بصدد السؤال عن موطن الخيالة الأصلي، فقد تراوحت فيه الآراء بين الشرق الأقصى وبلاد الهند، من هذا المصدر انتقل عبر إيران إلى البلاد العربية وإلى الغرب. وقد سادت الخيالة العالم العربي في القرون الماضية وكان لها جمهور شعبي كبير، تشهد على ذلك التمثيلات الظلية لشمس الدين بن دانيال، أشهر المتعاطين لهذا الفن في العالم العربي. وابن دانيال الكحال موصل الأصل، ولد بأمر الربييعين سنة ٦٤٦ هـ، وهاجر إلى مصر سنة ٦٦٥ هـ في عصر الملك الظاهر. وافتتح دكاناً في باب الفتوح بالقاهرة يطب فيه العميون. وتعد بابات ابن دانيال «طيف الخيال» و«عجيب وغريب» و«المُتَمِّم والضائع اليتم» من مصادر التاريخ الاجتماعي في مصر في العصر المملوكي، فهو يعرض فيها لحياة الناس في عصره من منظور الطبقات الشعبية، أي من منظور «العامة» لا الخاصة. وقد لفت نظر الباحثين الرواد في هذا الفن (مثل جورج ياكوب George Jacob وويل كاله Paul Kahle ...) ما تحويه نصوص غمليات ابن دانيال من أساليب الأدب المكتشف الإباحي الذي يوظف في الفحش ويستفيض في حديث الجنس ومسالكة السوبة وغير السوية. وقد اجتهد محققو النصوص في تنقيحها وتخليصها من هذه الفقرات. ولم يتعرض أحد حتى الآن لهذه الظاهرة بالتفسير، وإن اعتبرت من باب الإضافة والتحرير والابتذال من جانب الرواة. ولأيا كان الأمر فطبيعة الخيالة كفن يقوم على التضمين والاختفاء خلف الصورة والقول قد عرضته لهذا الاستغلال والمسخ، وجعلته أداة طيعة لإشباع جموح الجنس المحبط. غير أن الخاصية الأساسية لخيال الظل، وهي اللاباشرة والشفوي، قد اكتسبت أيضاً قدرة فائقة على تصوير الواقع بظلاله ونقائصه. لم يمش فن الخيالة عالة على هبات الحكام وأصحاب القصور، وإنما على حاجات الجماهير الشعبية في الأسواق والموائد والمناسبات، فهو متنفس للعامة، وإن استمتعت به أيضاً الخاصة. وطبيعة خيال الظل تملي عليه الميل إلى المبالغة في التصوير، لإبراز الشخص والمواقف ... وهو يهدف إلى المتعة والترويح ويعمد لذلك إلى السخرية والمحو والإغراب، وحين «يتحاشن» ابن دانيال، يكاد يصور لنا الحياة والأشياء، كما يصورها لنا

في عصرنا الحاضر أدب اللامعقول ومسرح البث. ولعل بابه ابن دانيال «عجيب وغريب» تنصع لنا عن خصائص الخيالة العربية، فهي أشبه باستعراض ساخر لحظي مثير من غريب الحرف والقنن التي يتعاطاها العامة في الأسواق في سبيل العيش (الكسداء والواعظ والملاعب بالحيات والتمايين ... والحاي وقاريء الطلوع ومروض الأمد ومروض القننر والقطقط والبع السيوف والمشعوز والجال ... الخ) وتشمل الشخص أيضاً الحيوان والجماد (القبل والجل والسيف والطرطور ...)، وتبرز هذه الشخصيات تبعاً لتحدث عن نفسها وحالها ومعاشها في شعر ونثر مسجوع. وقد تعرض خيال الظل في فترات عديدة للإبتكار والتقدم من جانب الحكام وبعض الفئات المحافظة، وعدّ بدعة وشعوذة، ومن هؤلاء الظاهر بيبرس، كما يقول ابن رياس.

انتقل خيال الظل إلى أوروبا في القرن السابع عشر، وإن تفاوتت معرفة البلدان الأوروبية بالخيالة. على أن الخيالة لم تلق من الاهتمام الدائم في بلدان أوروبا ما لقيته في الشرق. وكان الحماس لهذا الفن الوارد حماساً موسميّاً، يبلغ الذروة ثم يراجع سريعاً. وجاءت السينما فأبعدته تماماً عن دائرة الاهتمام الجماهيري.

وجد خيال الظل في أوروبا انعكاساً له في نظرية تعبير الوجه Physiognomie التي أذاعها لافاتير Lavater (١٧٤١-١٨٠١). والمقصود بها تفسير الشخصية من خلال معالم وتخطيط الوجه. في هذه النظرية يذهب لافاتير إلى القول، بأنه لم يجد «إثباتاً قاطعاً يعمل عليه من صدق وموضوعية تعبير الوجه كما وجده في صورة ظل الوجه» Schattentris وعلى أثر هذه النظرية، التي اشترك جوته في صياغتها، كثر الطلب على صور خيال الوجه Silhouette، وقد صنع لهذا الغرض جهاز بسيط يسهل إنتاج هذه الصور. ولكن نظرية لافاتير لم تلبث أن انهارت وفقدت أهميتها، إذ أن تفسير لافاتير للظل كان تفسيراً إيجابياً مبالغ فيه ومتطرفاً.

#### الظل في فن التصوير والأدب

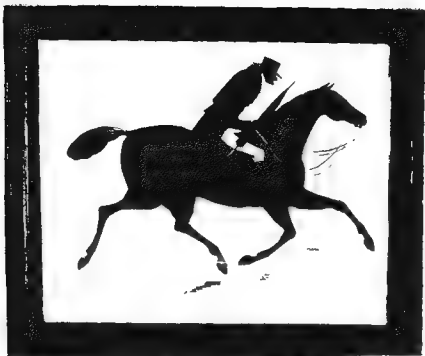
للظل تأثير عميق على فن التصوير منذ بدايات هذا الفن. فالظل يعكس الأشياء كساحات مسطحة، ومن ثم كان تصويرها في هذه الصورة. غير أن الظل ضروري أيضاً



اشكال غيال الفل، من سيام، تايلاند

اشكال غيال الفل من، اليابان





نيل كورتيس : غيالك من أمريكا الشمالية .

أرنست موريزو انجريت : غيالك تركي





برنيسور يوهان ياكوب اشيلمان . درس جوته هل يديه الكيمياء  
مدينة اشتراسبورج



ايميل برنيسوريس ، بيتر شيلل وفقا لرواية ادلبرت فون غاميسو التي  
تحمل هذا العنوان



امراة مجهولة في فايمار في عصر جوته



الفيلسوف فريدرش فيلهلم جوزيف هون شيلنج ، امام زنبقة



دوره ياكوب رويكوف ، بريشا ،  
عشيقان في بداية القرن التاسع عشر

تمزق وانقسام وضياح . فطال القصة شلميل يبيع ظله الى  
إيليس مقابل «كيس الحظ» ، أي كيس الذهب الذي  
لا ينضب . ولكنه ما يلبث أن يكتشف الجانب الآخر  
لهذه الصفقة ، فحيثما ذهب ، يث الرعب في النفوس  
ويثير الرب . وتضيق حياته هباءً في محاولة إخفاء هذا  
القصص ، الى أن يتخلص من «كيس الحظ» في أعماق  
البحر ، ويكرس حياته للبحث العلمي والدرس .

في راقعة جوته «فاوست» Faust وفي أوبرا استرافنسكي  
«تقدم المتهتك» The Rake's Progress نصادف الظل  
في صورة شخصية منفصلة ومستقلة عن الشخصية الرئيسية .  
يشير الظل الى الجانب المظلم والمقتنع من الشخصية .  
ويمثل الظل وفقاً لنظرية كارل جوستاف يونج C. C.  
Jung الجانب الخفي اللاشعوري من الشخصية الواعية ،  
ويتكون من تلك العناصر النفسية التي لا نجد متشابهة لها  
في نظام الحياة الذي يأخذ به الفرد نفسه ، وتتجمع هذه

لتصوير الأبعاد والأعماق . وهو ما نشاهده بوجه خاص  
في فن الباروك Barock في تصوير أعماق المكان وأعماق  
النفوس . وقد أبدع رمبرانت Rembrandt في استغلال  
خصائص الظل للتعبير كما لم يبدع فنان قبله .

دخل الظل الى عالم الأدب من باب آخر ، إذ ارتبط  
بالتعبير عن الإنسان وظله وعن ازدواجية الذات . وليس  
من الصدفة في شيء أن يلاقي الظل اهتماماً خاصاً في  
الأدب الإبداعى الرومانتيكي كوسيلة من وسائل تجسيم  
التمزق والصراع النفسي وانقسام الشخصية . ويصور  
أد لبرت فون شاميسو Chamisso في روايته «بيتر شلميل»  
Peter Schlemihl (1814) ، و هوفمنستال Karl Hofmanns-  
thal في قصته الخرافية «امراة بدون ظل» Die Frau  
ohne Schatten (1920) الإنسان حين يفقد ظله  
 ويفقد نفسه كوحدة وكل متناسق . ويعبر شاميسو من  
خلال ذلك عما عاناه في غربته عن وطنه الأصلي من

الى مرتبة الوحي. ويحتاج الفرد الى التوجه الواعي حتي يتخلص أو يخفف من حدة التوترات التي يسببها الظل. على أن تقمص الفرد لظله يهدده بفقدان ذاته.

العناصر لتشكيل تياراً مضاداً. وقالظل» يحسم وفقاً لهذه النظرية السيكلوجية جميع الميول والانجذابات التي لا يعترف بها الفرد. ومهمة التحليل النفسي هي رفع هذا والظل»

### مراجع خيال الظل باللغات الأجنبية:

- Georg Jacob, „Ein ägyptischer Jahrmarkt im 13. Jahrhundert“, Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, 1910. 10 Abhandlungen.
- Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Hannover 1925.
- ‘Agil ad-Dīn al-Wā‘iz bei Ibn Dāniyal. In: Der Islam, vol. IV, 1913, S. 67–71.
- Paul Kahle. Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten, Leipzig 1909.
- Der Leuchtturm von Alexandria. Ein arabisches Schattentheater aus dem mittelalterlichen Ägypten, Stuttgart 1930.
- Das Krokodilspiel (L’b at-timsāh), ein ägyptisches Schattenspiel; Nachrichten der Gesellschaft der Wis-

- senschaft, Göttingen 1915, Nachtrag 1920
- Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten. In: Der Islam, Vol. I (1910), S. 264–299; II, S. 143–195; Orientalisches Archiv, III (1912), S. 103 ff.
- The Arabic Shadow Play in Egypt. In: Royal Asiatic Society’s Journal, 1940, S. 21–34.
- J. Landau: Studies in The Arab Theater and Cinema, Philadelphia 1958.
- E. Littmann: Ein arabisches Karagöz-Spiel, in: ZDMG, Vol. LIV, 1900, S. 661–680
- Mubammad ibn Dāniyāl Al-Mutazjam, ein altarabisches Schauspiel, für die Schattentheater bestimmt. Erste Mitteilung über das Werk, von Georg Jacob, Erlangen 1901.



كرسي من ليدل صور خيال الظل  
للقرون الثاني عشر

# افتاحية

- مع السلامه -

- ٢ -

كنت أحاول أن اكون حذرا. لأن أحد معارفى أخبرنى بالأمس أن والدته رأته وأنا أمشى فى الشارع وأتحدث مع نفسى دون أن يكون معى أحد من الناس. وكنت أشعر بالراحة لأننى ما زلت أذكر هذا الكلام.

- ٣ -

فى (الترولى باس)، كنت أرىج ظهرى على الحاجز الحديدى الممتد حول مقعد السائق. وعندما اقتربنا من محطة (عمر الحيام)، تقدمت فتاة وقبضت بيدها على العمود المغطى بطبقة من البلاستيك الرمادى، الممتد من درجة السلم حتى السقف المعدنى العالى. ، والذي يقسم فراغ المداخل الى قسمين. كما تقدم الرجل الذى يقف الى يسارى، ويقبض بيده هو الآخر على نفس العمود الممتد. كانت المسافة بين جسد هذا الرجل وجسد هذه الفتاة مسافة واضحة. والمسافة بين يده الكبيرة المحمرة، ويدها الصغيرة البيضاء، مسافة اصبع أو اصبعين. وقبل أن يتوقف (الترولى باس) رأيت الخنصر الأحمر وهو ينفرج بعيدا، واليد الكبيرة وهى تنحدر وريدا، ثم الأصبع وهى تلتف حول ابهام اليد الصغيرة البيضاء. وشعرت بهذه اليد وهى توشك أن ترتد الى أسفل. وشعرت بها وهى تتردد، ثم رأيتها وهى تنظ، والوجه البيضاء وهو يلتفت الى الوجه الأصغر، والنظرة السريعة التأملة. وعندما توقف

وكانت بالأمس قد امطرت مطرا كثيرا، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحواري الضيقة. أما اليوم فانها كفت. لم تمطر ولا مرة واحدة ومع ان الشمس لم تطلع، وظلت طول النهار وهى غائبة، فان الجو كان أكثر دفئا، ومنذ قليل جاء المساء مبكرا.

- ١ -

- ايه، انت خارج؟ -

هكذا قال الأب الذى تجاوز الستين، ثم ابتسم. كان يجلس على المقعد الكبير الموجود بالصالة، وقد ارتدى معطفه القديم فوق جلبابه الأبيض، واحد الصبية ينام على الكنبه القريبة. أما الأم فقد كانت تجلس الى جوار الكنبه الاخرى، على رقعة الفراء ذات اللون البنى المحروق، المفروشة على الكليم الصوفى بلونه الفاتح، وإطرافه ذات الاهداب المقودة، وامامها صينية من القيشانى الأبيض، وبعض الأكواب الزجاجية الصارفة. وكان الوايور لا يزال مغطا.

- سوف أذهب الى المهوى -

- لا تخرج هكذا. الجو بارد -

عاد الى الحجرة مرة أخرى. ارتدى سترة ومادبة ثقيلة. قال:

- سلام عليكم -

وعندما كان ينزل الدرجات القليلة المنفضية الى الساحة الصغيرة، الفتت الأم وهى تقول:

النافذة لاحت مجموعة اخرى من حواف المقاعد البنية واسطح المناضد المتقاربة، وثلاجة كبيرة موصدة ولها لوح من الزجاج الذى لا يسمح بالرؤية الجيدة. وعلى سطحها لنافذة من الورق وآنية زجاجية مستطيلة بها حزمة من الزهور البرية الصغيرة. وهناك بملت الدرجات القليلة المفضية الى دورة المياه وخاصة الى الاخرى. أما هنا، فلقد كان الجو أكثر برودة ورأى (ص) يجلس قريبا من تلك المنضدة التي التفت حولها عدد من الشباب متقارب الاعمار. وكانت رزمة من الورق الأبيض غير المسطر موضوعة في منتصف المنضدة ذات الغطاء القطني المقسم، وأمامها ورقة وحيدة مخطوطة بسطور كتبت بقلم من الحبر الجاف وكان كل واحد منهم يعد يده الى هذه الرزمة ويأخذ ورقة ويطويها الى نصفين يضع بينهما ورقة أخرى من نفس الحجم ولكن من الكربون الأزرق الداكن ويكتب فيها وهو ينقل عينيه بينها وبين تلك الورقة الوحيدة المخطوطة. وبعد أن ينتهي، يضع القلم أمامه على حافة المنضدة، ويمرر ورقة الكربون من بين الورقة المطوية، ثم يقطع هذه الورقة الى نصفين، ويمد يده ويضعهما على كومة مكتوبة في الجزء الداخلي من المنضدة. كان الواحد منهم يفعل ذلك اذا ما كان يجلس في المقدمة. أما اذا كان يجلس الى الخلف قليلا مثل (أ). (ص) فانه كان يحيل برأسه فوق كتف الذى يجلس أمامه، وينقل عينيه بين الورقة المخطوطة هناك في مقعدة المنضدة وبين الورقة المطوية التي كان يستند على ركة ساقه الموضوعة على الأخرى وعندما ينتهي كان يخرج ورقة الكربون ويقطع الورقة الى نصفين دون أن يترك القلم من يده التي كان يكتب بها، ثم ينزل ساقه، ويقف، ويميل بجسده فوق جسد زميله الجالس أمامه، ويضع الكتف فوق الكتف الكومة المنتهية، ويمد نفس اليد الى رزمة الورق الأبيض غير المسطر، ويأخذ ورقة جديدة.

- ٦ -

كان رذاذا خفيفا. راحت راحة الرطوبة تزايد، حلها الهواء عبر التهر والأشجار البتلة العالية، وكان الترولى باس، يهذى من سرعته.

(الترولى) وانفتح الباب، هب الهواء وشعرت بالبرودة، وزل الاثنان. كان هناك بعض الناس يقفون على رصيف المحطة البتل. أسرع الفتاة أمامهم. ودار هو من خلفهم وعندما تجاوزتهم قليلا تمهلت. وكان هو قد لحق بها، واقترب منها تحت الأشجار، وصار الى جوارها. وراح (الترولى باس) ياخلفي ويصعد.

كان ميدان (سليمان)، الذى تحمله جدران البنايات الكبيرة العالية والذى يتضرع منه المدخل المؤدى الى الميدان الكبير (ميدان التحرير)، غارقا في ضوء المصابيح الكهربائية، وخاليا من العربات أو يكاد. وكانت اشارات المرور ذات المصابيح الخضراء والحمر تعمل عند التواصي بصورة دائمة، تومض وتتقطع، وفي كل الأرجاء القريبة والبعيدة، كانت جماعات من الناس الذين اختلطت ثيابهم وأعمارهم يلتصق في حلقات يتوسطها شاب أو فتاة. أما الآخرون فقد كانوا يتجولون بين هذه الحلقات، وحول قاعدة تمثال (سليمان) باشا بسرويله الواسعة وسيفه المقوس، وإلى جوار المحلات المغلقة ونصف المغلقة، والجدران الرخامية المصقولة التي كانت الشعارات وعبارات التوضيح متباعدة عليها، وقد كتبت بظلام لم يكن جافا الا أنه كان واضحاً، وكان (أ. ص) يعبر ذلك الميدان متجها ناحية المدخل المؤدى الى الميدان الكبير، وراح يتقدم محاذرا حتى لا يصطدم بأحد من هؤلاء الذين كانوا يزحون الارصفة. ولبرهة، علقت ساقه بصندوق حديدى قائم موضوع أمام مدخل أحد المحلات المغلقة.

- ٥ -

انعرف (أ. ص) يسارا داخل الممر الجانبى القريب، حيث مقهى (ريش) مفتوح الأبواب وفي ذلك الممر الجانبى، كانت جماعات من الناس وأعداد من الكراسى ذات المقاعد المشغولة بالقش الذهبي الناعم أو المضاهى بنحش الابلكاش المظلي باللون البنى الداكن، وعلى طول الجدار الخارجى للمقهى، كانت المناضد الخشبية مغطاه بملاءات من القماش القطني المقسم الى وحدات زخرفية مشغولة بالخيوط الزرقاء والحمر على ارضية ضاربة الى الصفار. سحب (أ. ص) كرسيه وراح يتقدم صوب منضدة قريبة من احدى نوافذ المقهى المفتوحة. وعبر هذه

الأسود، وعلى مسافة أربع درجات الى اسفل من الناحية اليسرى، كان (أ. ص) واقفا ويديه في جيوب سترته المفتوحة، يفرج على الصور الفوتوغرافية المعلقة في صف طويل والتي تمثل مشاهد حقيقية من المسرحية المعروضة، ثم انه التفت بعد أن انتهى من ذلك الى الناحية اليمنى، وراح يقرأ أسماء الممثلين والممثلات التي كتبت باللون الأحمر في زجاج طويل مثبت على طول الجدار الزرق المصقول، والذي يمتد مائلا على ارتفاع مترين تقريبا، بنفس ميل درجات السلم العريضة التي بدأ (أ. ص) يصعد عليها، حيث المدخل الزجاجي المفتوح.

اتجه الأربعة ناحية المدخل الجانبي القريب. راحوا يتقدمون داخل دهليز طويل مضاء، ثم هبطوا بعض الدرجات الحجرية التي أوصلتهم الى فراغ له سقف كبير منخفض وتحول على عدد من الجدران البعيدة المظلمة وعدد من الأعمدة الخرسانية القريبة الشابة، وعندما وصلوا الى الناحية الأخرى صعدوا درجا حديديا ينتهي بدلهيز آخر له سقف مفتوح وارضية من الخشب ظلت تَهْتَز تحت وقع اقدامهم المتمهلة انحرفوا يمينا وراحوا يرفغون بايديهم ستائر عريضة داكنة من القماش الثقيل الناعم، وكانت اصوات الممثلين والممثلات تأتي من وراء وكأنها الممسات البعيدة داخل ذلك الفراغ المظلم وعبر هذه الستائر المدلاة. وظلوا يفعلون ذلك لفترة من الوقت. وعندما انحرفوا يسارا ظهر الضوء وارتفع صوت الكلمات والضحكات العالية وهي تأتي من مدخل حجرة جانبية نظيفة. اقرب الأربعة. كانت الممثلة الشابة المعروفة تجلس في رداء حريري أصفر

وفي يدها سيجارة مشتعلة. وكانت الحجرة مزودة بعدد آخر من الجالسين والواقفين. اقتربت المرأة الصغيرة البيضاء الى الأمام صاحبت الممثلة المعروفة مرحبة وقامت واقفة ووضعت يدها اليسرى على كتف الأخرى التي اقتربت منها، ورفضت يدها اليمنى بالسجارية الى الناحية البعيدة وتبادلتا القبلات غير المسموعة، ثم تركتها وصافحت الثلاثة الآخرين، وعادت الى الجلسوس وقد أفسحت لها مكانا وأجلسها الى جوارها. وكف المرحودون بالحجرة عن الكلام. مالت المرأة الصغيرة البيضاء على اذن الممثلة المعروفة وهمسست لها بان هذا الواقف بينهم هو فلان زوجها. حينئذ تطلعت اليه الممثلة

عندما اتينا من كتابة الأوراق، ذهب اثنان منا الى الدكان لشراء خمسة أمتار من البتة البيضاء، ودواء من الحبر الأسود، وأخبرني اننا سوف نذهب الى الميدان، وننتظر في كل ناحية، ثم نعطى لهم هذه الأوراق، وقال لي انه من الواجب على أن لا أعطي لكل واحد ورقة، ولكن الذي يجب على هو أن أعطي لكل مجموعة ورقة، لأن الأوراق ليست كثيرة لهذه الدرجة ولأن ذلك في نفس الوقت لن يكون من الاجراءات العملية أو المفيدة، ثم انني فكرت قليلا، ورأيت أن على أن أخبره بأنني أريد أن أذهب مع أحدهم لأنني لن استطيع الذهاب وحدي والقيام بهذا العمل. فطلب مني أن اطمئن لأن كل اثنين سوف يذهبان معا. وعندما أخذت نصيبي أخضيت داخل جيب سترتي، وركنا المقهى وذهبنا كلنا الى المقهى الآخر الذي في الميدان، ووقفنا أمامها لكي نتحدث مع بعضنا ومع بعض الأصدقاء الآخرين الذين كانوا يقفون هناك، وكان بينهم عدد من الناس الأجانب، ورأيت أحدهم يحمل آلة تصوير كبيرة. وعند ذلك لاحظت ان أسماء الافلام المصقفة على اللافتات الخشبية القريبة قد اضيفت لها كلمات جديدة غيرت من معناها ثم ذهب كل اثنان منا في ناحية، وأنا ذهبت مع زميلي ووزعنا كل الأوراق التي كانت معنا، وعندما مرة أخرى الى هذا المقهى الآخر، الذي في الميدان.

كان شاعرا ممثلا الجسد، له سيقان قصيرة، ووجه مستدير ممتلئ يصعد الدرجات المقفية الى المدخل الكبير المضاء، وعلى نفس درجة السلم كانت امرأة صغيرة بيضاء ترتدي بطلونا مائلا الى الصفار وقائلة صوفية ذات باقة عالية وتنتل من كفها حمالة طويلة في نهايتها حضيية جلدية مربعة لها غطاء كبير ومرصع بقطع معدنية مستديرة ووراءها كان شاب طويل يصعد هو الآخر لم يكن مصريا. ويكتب الشعر ومتزوج من هذه المرأة الصغيرة البيضاء ذات العين الكبيرة القلقة، ويضع على عينيه نظارة طبية ويرتدي سترّة بنية مشقوقة من الخلف، وأرجل بطلونه النازك واسعة من أسفل حول حذائه القصير

وصلى الأصوات يردد في الفراغ الكبير ،  
عيقاً وواضاً .

وكانت مرة طويلة ومنضدة للزينة ، ومقعد صغير .  
وفي هذه الناحية القريبة ، كانت طاوية معلقة ، يتدل  
منها شعر مستعار شعر كثنائي طويل ، ناعم مثل  
الحرير .

وفي تلك الناحية البعيدة ، كانت اريكة طويلة وحالكة ،  
اريكة دين مساند وينتهي طرفها في الركن الآخر . وفي  
ذلك الركن الآخر كان مشجب دائري تتدل منه أعداد  
كثيرة من التماثيل الحربية مخلفة الألوان ، التي امتصت  
قدرا من الضوء المنعكس . أما الملكة الأم فقد كانت هنا ،  
تحت المصباح الصغير المثلل على شفتيها اصباغ حمراء ،  
وفي خديها اصباغ حمراء ، وفي عيونها الكبيرة ، كحل  
كثيف اسود . ثوبها الحريري الأخضر ضيق عند الصدر ،  
وينسدل رجبا طويلا من حولها . كانت ترفع الورقة  
بيدها اليمنى وقد انحسر الكم الحريري الواسع عن  
معصمها التحيل الأبيض ، بينما تالأت حبات قليلة  
من ذلك التاج القضي على شعرها القامح الملموم . لقد  
مدت يدها الى ناحية وتناولت القلم المكشوف ، وكتبت  
اسمها على تلك الورقة التي لوّتها الأيدي .

« ليتقدم أربعة من رؤساء الجيش  
ويحملوا هاملت الى المنصة كجندي  
ارفعوا الجثمان . مشهد كهذا

خليلق بساح القتال ، ولكنه هنا في غير موضعه  
اذهب وير الجنود باطلاق المدافع » .

ومن بعيد ، عبر الجدران الخشبية ، والستائر الثقيلة الناعمة ،  
سمع دوى القذائف ، وجاء صوت التصفيق مسموعا ،  
كأنه آلاف الأقدام الخافية تدرج على أسفلت بارد  
مصقول . زمنا ، ثم انهارت وجوها القديم المألوف  
وراحت تبسم ، ولكن بدموع .

- ٩ -

كانوا يتكبدسون . مئات الأجسام . مئات الوجوه البيضاء  
والسمرراء . كانوا يتشيئون بمخافة الرصيف وهم يتماسكون  
ويتمايلون أمام ضغط الجوع التي تتدافع من ورائهم  
بينما هي تشب على أطراف الاقدام . وفي عرض

الشابة ورحبت به مرة أخرى ثم دعتهما لزيارتها في بعض  
الاحيان وتساءلت بصوت جاد عما وصلت اليه الامور  
هناك في الخارج . تقدم منها الشاعر صاحب الوجه  
المستدير واعطاها ورقة التي كان قد اخذها من المرأة  
الصغيرة البيضاء فعل ذلك وهو يتبسم . قرأتها وسالت عن  
قلم . اخراج (أ . ص) قلما من جيب سترته وأعطاها  
لها . وقعت باسمها توقفا واضحا . وبد احد الواقفين يده  
وتناول الورقة والقلم . قرأها ثم كتب اسمه تحت اسم المثلة  
المعروفة . وكذلك فعلت فتاة ترتدى بنطلونا من قماش  
اسود لامع يكشف عن امتلاء ساقها المستقيمتين وفاتلة  
صوفية سوداء في صدرها خطوط اقنية خضراء وشعرها  
مشلود الى الوراء ومدلى على ظهرها في خصلة كثيفة ناعمة .  
كانت ملاح وجوها دقيقة وعيونها واسعة وحالكة . مرقا  
واخرى توقف الموجودين بالحجرة عن الكلام ، الا ان عدد  
منهم كان يتبسم وفجأة اندفع احدهم الى داخل الحجرة  
لاهلا . كان مملا معروفها هو الآخر ، ووجهه حممر من  
اثر المكياج ، وفي مقدمة شعره الاسود خصلة صغيرة  
بيضاء ، يرتدى ثيابا واسعة ومزركشة من تلك التي  
لا يرتديها الناس في مثل هذه الايام . تأمل الواقفين ، صاح :

- « أهلا . عاملين ايده ؟ »

- « عال . نجح تمضي ؟ »

تناول الورقة وفردها على باب الحجرة المفتوح :

- « هات القلم »

- « طيب اقرأها الأول »

وقع واعاد الورقة والقلم . .

- « عن اذنكم . لازم ارجع دلوقت علشان اودع الأمر »

ورفع يده امامه ، وقال في صوت خافت مشروخ . .

« ها هو ذا قلب كبير قد تصدع ، طاب مسالك  
يا أميري الحبيب وحلتك الى راحتك الأبدية ،  
أسراب من ملائكة برتلون » .

وانزل يده ، واضاف بلهجة مخلفة :

« ما الذي يدنو بهذا الطبل مننا ؟ »

وغز بعينه اليمنى وهو يتراجع بظهوره ، ثم اخفى .  
تصافح الجميع ، وشئ الاربية الى رواق جانبي قريب ،  
نحو حجرة وحيدة صامتة ، ذات مدخل خشبي مفتوح ،  
كانت وراء صالة المسرح .

الطريق الكبير كان عدد من الأولاد والبنات يراجعون بظهورهم وهم يهتفون ويلوحون بأيديهم ثم زحمة شديدة من الشباب الصغار تتقدم صوبهم مرددة التهاني التي راحت تتصاعد مدوية بين الجدران الرخامية المصقولة.

- ١٠ -

عندما بدأوا يهتفون نشيد سيد درويش « بلادى بلادى » لم تكن قد انصرفت بعد. وعندما حاولت أن أغنى معهم لم أتمكن. لقد حاولت كثيرا وقلت لنفسي إن احدا لن يبتدئ الى صوتي بين هذه الاصوات الكثيرة العالية وفتحت فمي، ورددت الكلمات الأولى من النشيد، الا أنني لم ألبث أن توقفت ولم أتمكن بعد ذلك من التغلب على رددي أبدا. وعندما كنا نجلس في بار « فينيسيا » أخبرت صديق بحقيقة الأمر، فرد على بأن هذا شيء مروع. وقد وافقته لأنني لم أكن راضيا، ولكنه قال لي إن الوضع في هذه الحالة يبدو مدهشا تماما، لأن مظهرى لا يمكن أن يبرح لأحد بأننى يمكن أن أخاف لهذه الدرجة الغريبة. وعندما التقت في عند المقهى التي في الميدان، وطلبت منى أن أوصلها الى بيتها لأن الوقت كان متأخرا، فكرت في هذا الكلام جيذا ورأيت انه كان على خطأ. وانه من الواجب على أن أخبره عندما أراه بأن ذلك الذى منتهى لم يكن المحرف، ولكنه . . .

- ١١ -

كعوب عاليه. كعوب ليست عاليه. كعوب تأكلت وصالت الى جانب. أحذية سوداء. أحذية بنية اللون. أحذية لها أربطة. أحذية ليست لها أربطة. أحذية تغطي القدم. أحذية تغطي سمانة الساق. صنادل. سيقان متحركة. سيقان ثابتة. مضمومة. مفرجة. متباعدة. عارية. مغطاة بسرابيل الأقمشة الصوفية. من الأقمشة الخفيفة. سرات ثقيلة. مشقوقة من الخلف. مشقوقة من الجانبيين. بلوفرات مغلقة وبها فتحة مثلثة. بلوفرات مفتوحة ولها أزراز. فاناتل صوفية ولها فتحة مستديرة. لها ربة عالية قصبان من الكستور. من القماش الخفيف. بلوزات ملونة. مشجرة. أيدي خالية. أيدي تحمل كتباً.

حقائب. أوراق. مناديل. أقلام. أيدي مضمومة. مفتوحة. تشير. تماسك. تبت. وجوه سمراء. وجوه بيضاء. عيون غاضبة. باسمة. ساخرة. خجولة. عيون خائفة. شعور طويلة. قصيرة. أجساد تتحرك. تتلاصق. تروح. تجيء. تتباعد أجساد وإقفة. أجساد جالسة. أجساد محمولة على الاعناق. تقرأ في الأوراق الصغيرة والمكتوبة.

- ١٢ -

وفي الجهة الاخرى، كانت صفوف منتظمة من الرجال الذين يرتدون الخوذات والملابس الرسمية تتقدم ناحيتهم في خطوات قصيرة وسريعة. كانوا يشمرون أكمام قصصهم وفي اقدامهم أحذية جلدية ذات اعناق طويلة سوداء وفي أيديهم عصي صفراء ذات فواصل ظاهرة ودروع حديدية كبيرة ونظيفة.

- ١٣ -

كان (أ. ص) قد خلفها وراءه الآن. وفيما هو يتقدم في طريقه الى الميدان الكبير، كانت الرعشه الحارة التي دأبت على الهيم من داخله قد أوشكت، وشعر بحلقه وهو يزداد حرارة وجفافا وشفتيه تباعدا وامتلاء. وراح المطر يتساقط رذاذا، كانت حباته الرفيعة تتناثر دوغما انتظاما في هالات الضوء التي تحيط بقسم المصاييح الكبيرة العالية.

وكان الرجال الذين يقفون في الجهة الاخرى، قد أقربوا واصطلحوا بهؤلاء الذين كانوا يزدهون في الميدان، وتعاالت الصيحات وارتفعت المعصى عاليا، وراحت تتمايل وتحنى لتصادم الارض تصادم من جديد.

- ١٤ -

ومع الضربة الأولى، لم أشعر بالألم. الا أنني عندما ملت بوجهي وانبعث شرارة الضوء، ركزت في عيني أثر من النار.

(القاهرة. صيف ١٩٧٢)



هز فرز جیوئیس : تیج شعی . رسم علی قاش من مراکش  
(اسفل نقاسیل الرسم)

## فنون قرية الحرائية

المألوف على مساحة من الأرض زرع فيها أيضا نباتات الألوان، إذ اتبع صباغة ألياف الصوف المستخدم بواسطة الألوان الطبيعية.

وبدا رسيس ويصا باختيار مجموعة من اطفال الفلاحين الذين تجاوزت اعمارهم الثامنة، وكل ما طلب من الاطفال هو الاجتهاد، ومن البداية استبعدت جميع الضغوط التي تقيد العمل بما في ذلك تحديد اوقات للعمل، ومن البداية حددت للاطفال اجور مناسبة . . .

وهكذا اكتسب المشروع بعدا اقتصاديا واجتماعيا بحانت الأبعاد الفنية والتربوية. وكان رسيس ويصا واصف حريصا على اداء واجبه التوجيهي دون ان يتدخل مباشرة في عمل هؤلاء الفنانين الصغار - فالهدف هو ممارسة التعبير التلقائي. وامتد النشاط الفني في مركز الحرائية الى فنون أخرى من الفنون الحرفية، فشكل صناعة السجاد (الكليم) والبراميك (الحزف) والرسم على الزجاج وغيرها. ومازال سجاد الحائط يحتل مكان الشهرة الاولى بين منتجات مركز الحرائية. ومنذ عام ١٩٥٨ حتى الآن عرضت نماذجها في معظم الدول الاوروبية ولاقت إعجابا كبيرا، لما تنصت به من شخصية متميزة تتبد به عن نماذج الفلكلور المألوفة، فهنا السجاد الذي ابتدعه تلك القطرة الفنية يشع جو الريف والحياة اليومية المصرية وزلوج بينها وبين الرؤية الشاعرة الحرة.

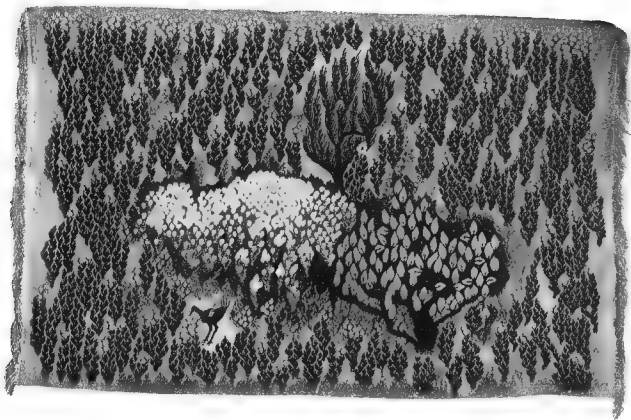
والنماذج التي اخترناها على هذه الصفحات من بين المجموعة التي عرضت اخيرا بمعرض «La Demeure» ببياوس، والجدير بالذكر ان هذا المعرض متخصص في عرض تجارب فن النسيج المعاصر.

في بداية الاربعينيات بدأ المهندس المصري المعماري رسيس ويصا واصف تجربة فريدة بمدرسة اولية في احد احياء القاهرة القديمة. قصد منها ان يتيح لتلاميذ هذه المدرسة فرصة التعبير الحر عن قدراتهم الابداعية، بواسطة فن من الفنون التي عرفتها مصر منذ القدم، ألا وهو فن استخدام النول (النسيج).

كان المهندس واصف يؤمن بأن لدى الاطفال الذين لم يحظوا بعد برؤية مدرسية فنية تلك الملكة الفنية القطرية التي يمكن ايقاظها وتوجيهها بواسطة التدريب على المهارات اليدوية اللازمة لصناعة النسيج. - من اجل هذه الغاية وقع اختيار المهندس ويصا واصف على فن النسيج بواسطة السدى (أي الخطوط الطولية Technik der Hochkette) دون الاستعانة بنماذج أو تصميمات توضح موضع التنفيذ، إذ أن هذه الطريقة تتيح للأطفال فرصة طويلة وثمرة ليكشفوا عن مواهبهم.

وجادت نتائج هذه التجربة بالفعل للآمال التي عقدت عليها، وأثمرت في حالات متعددة ثمارا فنية رائعة، وامكن بعد الحرب المالية الثانية عرض بعض نماذج هذه الاعمال في المدن المصرية، ثم في دار هيئة اليونسكو ببياوس.

بعد هذا النجاح قرر رسيس ويصا واصف وقربنته السيدة صوفيا جورجي ان يبعدا التجربة على نطاق اوسع، وان يبعداها هذه المرة في منطقة ريفية بعيدا عن مؤثرات المدينة. وهكذا قاما ببناء مركز الفنون اليدوية بالقرب من قرية الحرائية، على بعد كيلومترات قليلة من اهرام الجيزة. واقيمت مباني المركز حسب الطراز الريفي



طيات سليم : حوض الزهراء

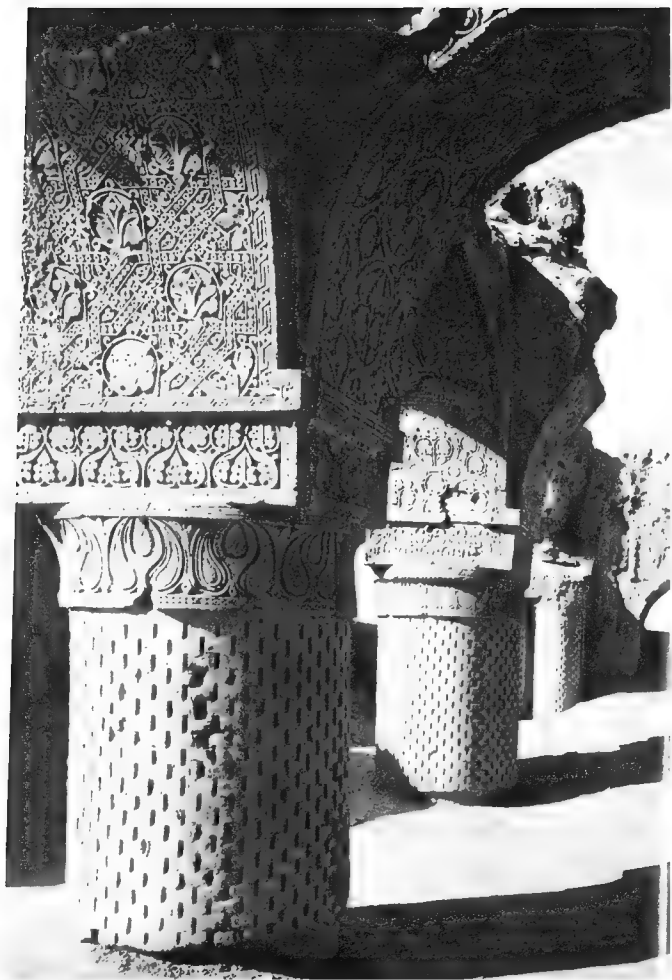


هاتم موسى : تفيل في القروب

صورة صفحة ٨٠ :

مقطع خلال مسجد جويباد بالقرب من بلخه . افسانستان ، تصوير جوزفينه بول





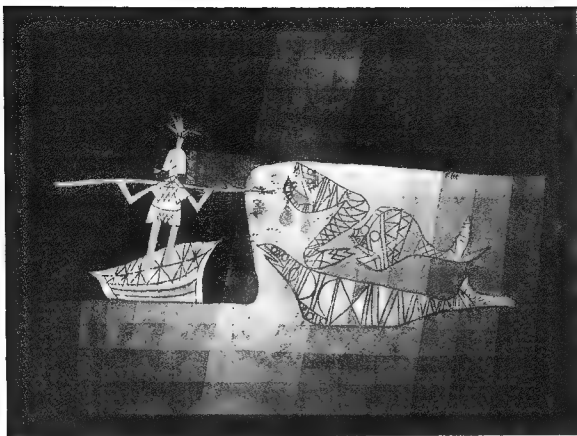


صداة صحنه

اسيلا . تركيا . القرن الثامن عشر ، متحف الشعوب بمونخ

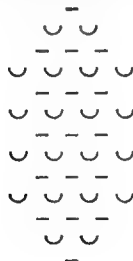


عبادة صوفية، مجهولة الأصل  
متحف الشعوب، ميونخ



برل كليہ : الصيد

## FISCHES NACHTGESANG



الاسماك، كما يقال، لا تتكلم، ولا تصطحب النساء،  
ولكن ربما صغر عنها ما يشبه النساء حين تغفر وتعلق الاقواء بانتظام.  
وقد عمل الأديب الألماني الساخر كريستيان مريجن اشترون غناء الاسماء  
في مجوده الشعرية *Die Galgenlieder*. ونصطحب تقليد غناء الاسماك،  
كما يلمح مريجن اشترون في قصيدته، إذ تفتح وتعلق الاقواء دون أن تعلق  
بشيء. والاسماك تنفي هكذا جميع اللغات. ولا حاجه بنا الى ترجمة  
هذا الغناء.

# النظرية الموسيقية بدأت في سومر

الطيني تعود إلى (١٥٠٠) سنة ق. م.، لكن محتوياتها تعود إلى حقب أقدم بكثير .

إن الفصل في ترجمة وتفسير الرقم الطيني يعود إلى ثلاث سيدات متزوجات: الدكتور أن درافكورن كيلمر Anne Draffkorn Kilmer، ومساعدة أستاذ في جامعة كاليفورنيا - بركلي، والدكتورة دشسن جيلمين من جامعة ليمنج بيلجيكا. لقد استخرج اللوح قبل سبعين عاماً<sup>٢</sup> - من قبل جامعة بنسلفانيا - في (نيبور) التي كانت مركزاً ثقافياً للهلال الخصيب لعدة قرون. وهو، لا ريب، لوح تمرين مدرسي، أي نسخة تلميذ من نص تمريني، هياؤه أحد أساتذة مجمع نيبور العلمي (أكسفورد العالم القديم). ويعمل اللوح الطيني، في الأصل، ستة أعمدة من النص المسماري، ثلاثة على كل جانب، لكن القطعة التي استُخرجت وجُلبت إلى متحف الجامعة كانت مجرد شطر من اللوح الأصلي، وكان المصون منها أجزاء فقط من ثلاثة أعمدة على الوجه، ولا شيء في الواقع على الخلف. ولدى القمح الظاهري، لاح أن المحتويات رياضية ومجمية الخصائص، ولما كان ذلك ضمن نطاق البحث المسماري، فقد لبث هذا اللوح غير مدرّس في أدراج المتحف طوال هذه الأعوام.

قبل أعوام قدمت الدكتورة دشسن جيلمين Duchesne-Guillemin من جامعة ليدج في بلجيكا، بحفاً سمته «النظرية الموسيقية تبدأ في سومر»: اكتشاف سلم موسيقي بابل<sup>١</sup>، أوردت فيه الدليل على وجود نظام موسيقي في بلاد سومر، التي عرفت فيما بعد ببلاد بابل، اشتمل على أول سلم دياتونيكي (منتظم القوة) في تاريخ الموسيقى، وربما أيضاً على نظام شكلي للأوزنة. إن الآلات الموسيقية، وخصوصاً القيثارات والكنازير من بلاد الرافدين القديمة (سومر، آشور وبلاد بابل)، كانت معروفة من عدة أعوام خلت. فليونارد وولي Leonard Woolley مثلاً، إبان التنقيب في الأضرحة الملكية الشهيرة في أور، كشف عن بقايا تسع كنازير وثلاث قيثارات. والمعامل المدعو (شولجي) الذي حكم في أور حوالي ألفي عام قبل المسيح، كان يتباهى بمعرفته العزف على الكنازاة الرخمية ذات الأعناق الثلاث، والآلة ذات الأوتار الثلاثة التي تشرح القلب، وعلى الأقل عشر آلات موسيقية أخرى، لا تُعرف أشكافها حالياً.

لقد كان الموسيقيون فئة حرفية هامة في ما بين التهرين، وأضفى بعضهم موظفين ذوي مناصب رفيعة في البلاط. كانت الموسيقى تُلقن في مدارس بلاد الرافدين، وكان التلميذ غير الموسيقى موضع ازدراء زملائه. بيد أنه لم يكن يُعرف شيء عن الموسيقى ذاتها. لكن خلال بضعة من الأعوام المنصرمة، بفضل لوح طيني في متحف جامعة بنسلفانيا، مكتوب بالحظ المسماري وباللغة البابلية، وشتمل على بعض النقوش السومرية، تمّ الوقوف على دلائل إيجابية على وجود نظام موسيقي، كما تمّ الكشف عن وجود سلم موسيقي. إن كتابة الرقم

(١) السلم الموسيقي الدياتونيكي Diatonic يضم ثمانية أصوات بدءاً من الدرجة الأولى Tonique، وانتهاء بالدرجة الثامنة: جياوب (قرار النغمة) Octave Au Tonique وكل صوت منه يمكن أن يكون بداية سلم جديد، وتتألف أصواته من صوت وبن نصف صوت، ينعكس السلم الكروماتيكي Chromatic الذي تتألف أصواته من أنصاف أصوات متساوية (١٢ علامة) بعد العلامة الأولى فيكون مجموع علامته ١٣ صوتاً. (٢) ٧٠ عاماً قبل تاريخ إعداد هذا البحث.

Handwritten musical score on a page with 11 staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The left margin contains handwritten notes and a list of parts.

**Left Margin Notes:**

- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 24
- 25
- 26
- 27
- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94
- 95
- 96
- 97
- 98
- 99
- 100

**Staff 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 3:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 4:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 5:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 6:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 7:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 8:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 9:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 10:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

**Staff 11:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'x'.

# *Verklärte Nacht* von Richard Schöel

*Sehr langsam*

Handwritten musical score for *Verklärte Nacht* by Richard Schöel. The score is written for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked *Sehr langsam* (Very slow). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The score is divided into two systems, with the first system starting on a new page. The notation is in G major and 3/4 time. The score is written in a cursive, handwritten style.





يوسف آدم كاين : ضيوف من الابراطورية العثمانية في فيينا . ١٨١٧

CHRISTINE BUSTA · Türkische Gedichte

Aus einem Reisebrief

*Fragt mich nicht nach der Geschichte,  
dem Erhabenen oder den Zeichen der Zeit!  
Zwischen Istanbul und Edirne  
über dem ebenen, baumlosen Land  
stieg die Sonne, der goldene Basileus,  
klirrten die Grillenkohorten des Mittags  
um glühende Distelhäupter,  
ging weithinschauend am Abend  
ein Schäfer Allahs auf Stelzen.*

Alt-Ankara

*Dörrnd wie Schwalbennester am Fels:  
Reiche, zerbaut zu Hütten,  
Römersteine, gebacken in Lehm,  
geköpft Cäsaren als Mauerschläfer.  
Ein geduldiger Tamerlan ist die Zeit,  
räumt den Bettlern die Zistadelle,  
bröckelt das Tempeldach von den Säulen  
für die Brut gravitätischer Störche.*

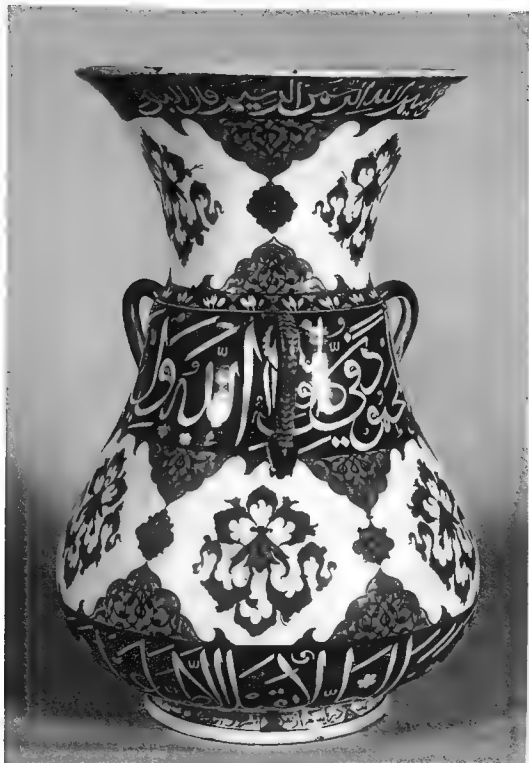
## قصائد تركية

Verlaufen in Istanbul

*Sesam streu die Bäcker auf die Kringel,  
winziges Ölkorn, das den Mund mit Fremde  
füllt. Wem bin ich witternd auf der Fährte?  
Im Gewirr der steilen Schattengassen  
misch ich dem Geschmack des Unvertrauten  
die vergessne Zaubersformel: Sesam!  
Öffne dich! Von Märchenglanz geblendet,  
tret ich in den Orient der Kindheit,  
mir zu Füssen glüht das Goldne Horn.*

Inselsummer (Burgaz)

*Vertrocknet ist der Mond in den Zisternen,  
die Eimer schwingen leer, die Schläuche bröckeln.  
Das Wasserschiff ist wieder nicht gekommen,  
und keine Wolke. Unauslöschlich brennen  
die Sterne sich in Augen ohne Schlaf.*



مصباح جامع دمشق  
من الجامع الاقصي بالقنس . المتحف البريطاني ، لندن



صور صفحی ۹۰ و ۹۱ من المجلد الرابع من تلخیص الفن الذي نشرته دار برويلين .  
وعنوان هذا المجلد « الفن الإسلامي » ، من وضع جمانين سويدل/توبين وبرتولد شيلر ، برلين ۱۹۷۳ .

## DIE GESCHICHTE VOM FLOH UND SEINEN BRÜDERN

Ein Volklied aus Beirut und dem Libanon

Vernimm in Andacht die Geschichte  
Und hör von mir, was ich berichte.  
Was soll ich dir vom Floh nur sagen!  
Was mußt ich gestern von ihm ertragen!  
Was ich dir vom Floh erzähle,  
Das ist wahr, bei meiner Seele!  
Er schlüpfte unter meine Decke  
Und durchsuchte jede Ecke.  
Er kam an meine Seite' gegangen,  
Und seine Zähne waren Zangen.  
Meine Kleider all zerriß er,  
Keinen heilen Faden ließ er  
Wer's geschaut, ach, wer's gesehen!  
Um meine Kraft war's bald geschehen.  
Von seinen Bissen litt ich – ach! –  
Lief fort, verbarg mich auf dem Dach,  
Versteckte mich, bis der Tag begann,  
Und rief, da kam viel Volks heran.  
Aus seinem Fell machten wir ein Faß,  
Das zehn Zentner Öles maß,  
Schickten den Rest zum Gerberhaus,  
Zehn Wasserschläuche wurden draus.  
Von seinem Fell schoren wir die Woll,  
Stopften achtzehn Betten damit voll,  
Daß achtzehn Betten daraus kamen,  
Außer dem, was seine Schwestern nahmen.  
Von seinem Blute zapften wir ab,  
Was achtzehn volle Krüge gab,  
Achtzehn, über zwanzig gar,  
Ungerechnet was noch übrig war.



Wir brachten sieben Ochsespann,  
Die schleppten ihn hinter die Mauer dann  
Hinter die Mauer schleppten wir ihn,  
Draußen vorm Dorf versteckten wir ihn,  
In ein Loch gruben wir ihn ein. –  
Froh ward ich und litt nimmer Pein,  
Froh ward ich und lebte in Frieden drauf.  
Ich hab's berichtet nach seinem Verlauf  
Und – o Gott, der niemals fehlt! –  
Reine Wahrheit nur erzählt.

VOM  
MORGENLÄNDISCHEN

# FLOH

DICHTUNG UND WÄHRHEIT  
ÜBER DEN FLOH BEI  
HEBRAERN · SYRIERN  
ARABERN · ABESSINIERN  
UND TÜRKEN

VON  
ENNO LITTMANN

MIT RADIERUNGEN VON  
MARCUS BEHMER



IM INSELVERLAG, LEIPZIG  
1925

IBN BARGHUTH



صفحة من كتاب المستشرق « إينو ليتزمان »

مع رسوم من عمل ساركوس بيير . دار نشر اينزل ، لايپزيج ١٩٢٥



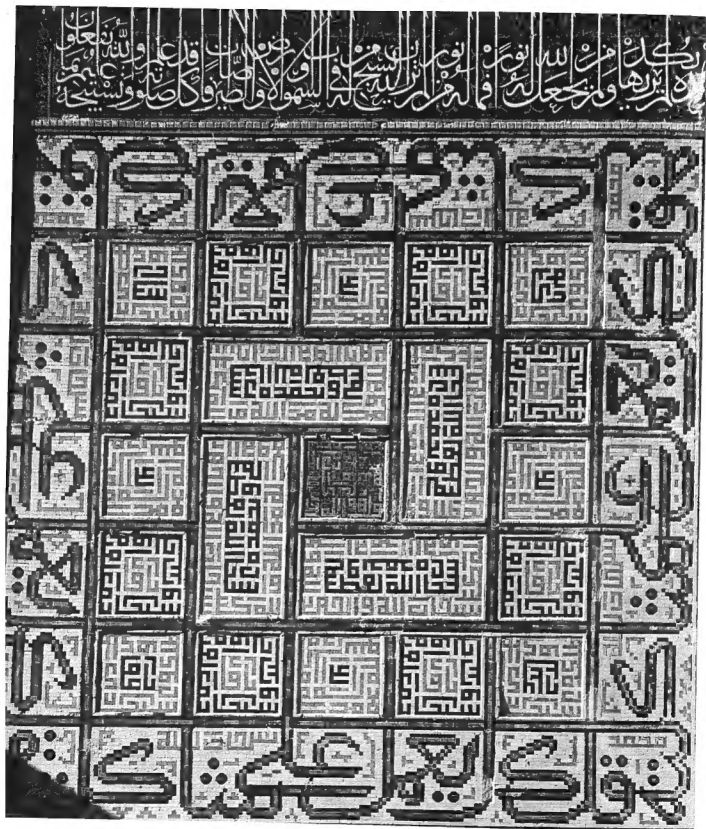
سیراميك، عام ١٩٦٥



سيرايمك، عام ١٩٧٥

سيرايمك من عمل اوتو ماري  
(من مواليد عام ١٩٠٣، ويقطن بالقرب من مدينة بريمن).  
من معرض الفنان بمتحف مدينة بريمن (متحف فوكه)، عام ١٩٧٥.  
ويعتبر اوتو ماري من كبار الفنانين الالمان في مجال السيراميك، ويلعب هذا الفنان بوجه خاص في صياغة الاواني. وتنتشر في اثنائي نموذجين منها  
يعدان الى عامي ١٩٦٥ و ١٩٧٥.





جاسور چاه  
شرح عبد الله انصاري  
تفصيل زعفراني

